PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

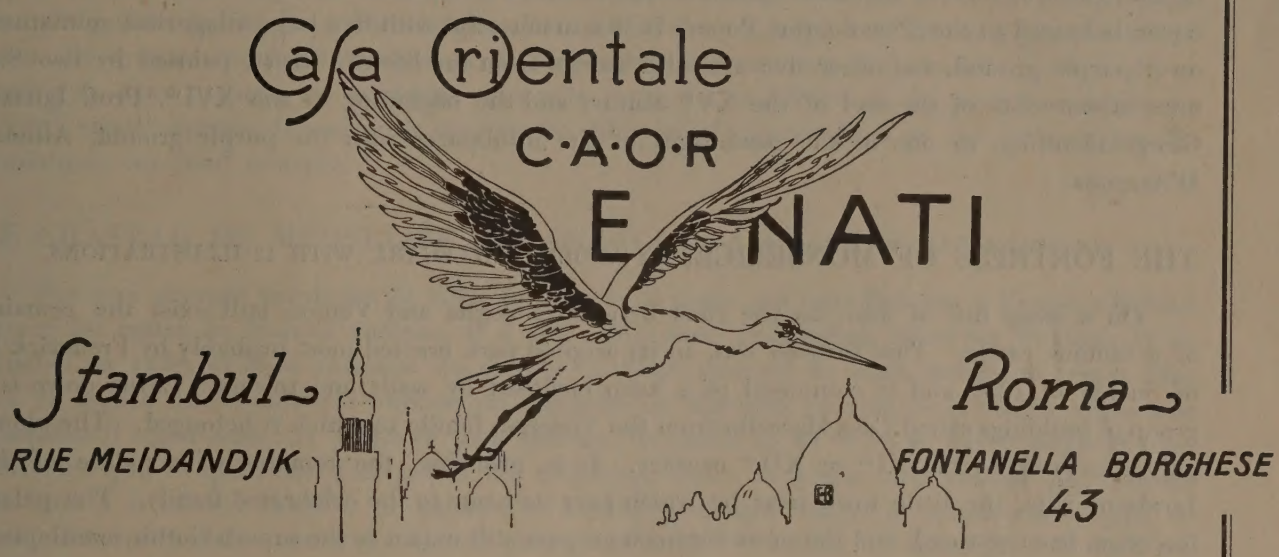
RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · IV · FASC. III

AGOSTO · MCMXXIII



IMPORTAZIONE DIRETTA DI TAPPETI

TURCHI

PERSIANI

TURCOMANNI

CAUCASIANI

SUMMARY OF THE AUGUST ISSUE, 1923

THE MANUSCRIPT OF THE SIX MASSES, BY IGNAZIO GIORGI, LIBRARIAN OF THE CASANATENSE AT ROME, WITH 11 ILLUSTRATIONS AND ONE COLOURED PLATE.

Amongst the manuscripts of the Chigi library, which has lately passed into the possession of the Vatican, one of the chief gems is the so-called "Codice di Pio II". But it, certainly, never belonged to the Piccolomini Pope. It is a manuscript with five large allegorical miniatures on a purple ground, and other five are with stories from the life of Christ, painted by two Sienese miniaturists of the end of the XVth century and the beginning of the XVIth. Prof. Ignazio Giorgi identifies, in one of the personages of the miniatures with the purple ground, Alfonso D'Aragona.

THE FORTRESS OF MONSELICE, BY ADOLFO CALLEGARI, WITH 12 ILLUSTRATIONS.

On a steep hill of flint, on the road between Bologna and Venice, still exist the remains of a famous castle. This fortress was, in its original part, erected most probably by Frederick II of Suabia in 1239 and is composed of a keep enclosed by walls and towers. Lower down is a group of buildings called Casa Marcello from the Venetian family to which it belonged. The oldest part goes back to the XIth or XIIth century. It is, probably, the remains of a palace of the Lords of Este, the little town near by which gave its name to the celebrated family. The palace has often been restored, and the most conspicuous part still extant is the superb Gothic mantlepiece of the XVth century. There are also remains of important mural decorations. Unhappily passing from one proprietor to another the building has come down to us in a much damaged condition.

AN UNKNOWN WORK OF ANDREA DEL CASTAGNO: THE SAINT THEODORE OF VENICE, BY CARLO GAMBA, WITH 8 ILLUSTRATIONS.

Carlo Gamba publishes a hitherto ignored work of Andrea del Castagno, a St. Theodore, in mosaic, in the church of San Marco. Comparing it, as Count Gamba does, with other works of the painter he makes the attribution certain. On the other hand, besides the well-known mosaic of the Chapel "dei Mascoli", already attributed to Andrea, the recent discovery of his signed frescoes in the church of San Zaccaria attests in an indubitable manner that the painter worked for a long time in Venice. The work of which Gamba writes, though translated into mosaic, appears to be altogether worthy of the great vigor of the painter.

PAUL MANSHIP, SCULPTOR, BY ANTONIO MARAINI, WITH 13 ILLUSTRATIONS.

Antonio Maraini traces, briefly, the development of sculpture in America. He shows that it is derived almost entirely from the French sculpture, and has thus in its latest representations a clearly realistic tendency. From this tendency Paul Manship stands out by his qualities as a decorator and as a creator of idealistic images. His art was formed on the study of classical Greek sculpture as well as on that of the Italian Renaissance, though later on he passed through a phase of Chinese and Indian inspiration. From the fusion of these various elements has come forth the definite and very personal form of his art, especially well represented in the statue of Diana the Huntress.

SOMMAIRE DU NUMÉRO D'AOUT 1923

LE MANUSCRIT DES SIX MESSES, PAR IGNAZIO GIORGI, DIRECTEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE "CASANATENSE" À ROME, AVEC 11 ILLUSTRATIONS ET UNE TABLE EN COULEURS.

Un des manuscrits les plus précieux de la bibliothèque de la famille Chigi qui appartient depuis peu au Saint Siège, est celui qu'on connaît sous le nom de "Codice di Pio II", et qui pourtant n'a jamais été au Pape Piccolomini. Il s'agit là d'un ouvrage orné de cinq grandes miniatures allégoriques sur fond pourpre, et de cinq autres représentant des scènes de la vie de Jésus: oeuvre de deux peintres en miniatures siennois de la fin du XV ème, ou des premières années du XVI ème siècle. Ignazio Giorgi croit reconnaître Alfonso d'Aragona dans un des personnages des miniatures sur fond pourpre.

LE CHÂTEAU DE MONSELICE, PAR ADOLFO CALLEGARI, AVEC 12 ILLUSTRATIONS.

Sur une abrupte montagne de silex, le long de la route qui relie Bologne à Venise, s'élèvent encore les restes du fameux château. Il a été, selon toute probabilité, élevé par Frederic II de Souabe, en 1239, et il se compose du donjon et d'une ceinture de murs munis de tours. Plus bas, se trouve un ensemble d'édifices qui s'appelle Ca' Marcello, du nom de la famille vénitienne à laquelle il appartenait; la partie la plus ancienne remonte au XI ème ou au XII ème siècle et n'est peut-être que ce qui reste d'un palais des Seigneurs d'Este, la petite ville voisine qui a donné son nom à la célebre famille. Ce palais a été modifié plusieurs fois, et le monument le plus remarquable qui subsiste, est une superbe cheminée du XV ème siècle; les murs gardent aussi des vestiges très importants de décorations.

Il est regrettable que cet ensemble monumental, après avoir passé par plusieurs mains, soit arrivé jusqu'à nous dans un triste état de détérioration.

UNE OEUVRE IGNORÉE D'ANDREA DEL CASTAGNO: LE SAINT THÉODORE DE VENISE, PAR CARLO GAMBA, AVEC 8 ILLUSTRATIONS.

Mr. Carlo Gamba nous fait connaître ici une oeuvre d'Andrea del Castagno ignorée jusqu' aujourd'hui: un Saint Théodore en mosaïque qui se trouve dans la Basilique de Saint-Marc. Grâce aux comparaisons établies par le Comte Gamba avec d'autres oeuvres, son attribution est sûre, et d'ailleurs, outre la mosaïque fort connue de la chapelle "dei Mascoli" déjà attribuée à Andrea, la récente découverte des fresques, signées par lui, à San Zaccaria, prouve d'une manière indiscutable que ce peintre a travaillé pendant longtemps à Venise. Bien qu'il soit rendu en mosaïque, ce travail se présente comme tout à fait digne de la maestria du grand artiste.

LE SCULPTEUR PAUL MANSHIP, PAR ANTONIO MARAINI, AVEC 13 ILLUSTRATIONS.

L'auteur décrit le développement de la sculpture américaine, lequel s'est produit presque entièrement sous l'influence de l'art français; c'est pourquoi cette sculpture offre, dans les ouvrages de ces derniers représentants, des tendances réalistes, auxquelles cependant Paul Manship fait exception par ses qualités de décorateur et de créateur d'images idéales. Cet artiste s'est formé par l'étude des classiques grecs et italiens de la Renaissance, puis il a traversé une phase pendant laquelle il s'est inspiré de l'art chinois et indien. De la fusion de ces divers élements, résulte sa forme définitive et toute personnelle dont l'idée la plus juste est donnée surtout par la statue représentant Diane Chasseresse.

SOMMARIO DEL III FASCICOLO - ANNO IV

IGNAZIO GIORGI, *direttore della Biblioteca Casanatense a Roma:* Il Codice Chigiano delle sei Messe, con 11 illustrazioni e una tavola a colori.

ADOLFO CALLEGARI: La rocca di Monselice, con 12 illustrazioni.

CARLO GAMBA: Un'opera ignota di Andrea del Castagno: il San Teodoro di Venezia, con 8 illustrazioni.

ANTONIO MARAINI: Lo scultore Paul Manship, con 13 illustrazioni.

G. U. ARATA, GUIDO BALSAMO STELLA, UBALDO OPPI, L. A. SCOPINICH: Per la riforma dell'insegnamento artistico.

NEL IV FASCICOLO, ANNO IV:

ANTONIO MORASSI: L'altarolo portatile del Colleoni a Montona, con 6 illustrazioni e una tavola fuori testo. — MARIO TINTI: Il Parmigianino, con 4 illustrazioni. — F. N. VIGNOLA: Fermacoperte da bovi del contado veronese, con 6 illustrazioni. — LIONELLO VENTURI: Il pittore Felice Casorati, con 20 illustrazioni.

NEI PRIMI DUE FASCICOLI DEL IV ANNO *DEDALO* HA PUBBLICATO:

BERNARD BERENSON: Un possibile Antonello da Messina e uno impossibile, I-II. — GUIDO BIAGI: Aritmetica medicea. — UGO OJETTI: Due medaglie di Romano Romanelli. — PAOLO ORSI: Le belle monete Siracusane: Cimone, Eveneto, Euclida maestri incisori del sec. V. — MARIO SALMI: Il tesoro del Santo Sepolcro di Barletta — ROBERTO PAPINI: Di Giovanni Serodine pittore.

CON 113 ILLUSTRAZIONI, UNA TAVOLA A COLORI E UNA TAVOLA FUORI TESTO.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

CONDIZIONI DI ABBONAMENTO

Italia e Colonie America del Sud - Germania Austria - Romania, ecc.	Abbonamento a 12 fascicoli della IV^a annata .	Lire it. 120.—
	Un fascicolo separato	„ 12.—
	Prezzo della I^a annata completa	„ 200.—
	Prezzo della II^a, e III^a annata completa . . cias.	„ 150.—
	Rilegate in tela e oro con indici . cias. in più	„ 50.—
	Un fascicolo separato	„ 15.—
America del Nord - Inghilterra - Belgio - Francia - Svizzera - Spagna, ecc.	Abbonamento a 12 fascicoli della IV^a annata . .	Lire it. 150.—
	Un fascicolo separato	„ 15.—
	Prezzo della I^a annata completa	„ 250.—
	Prezzo della II^a, III^a annata completa . . cias.	„ 200.—
	Rilegate in tela e oro con indici . cias. in più	„ 50.—
	Un fascicolo separato	„ 20.—

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO (20) — Viale Monforte, 20 - Telefono 29-16
ROMA (15) — Via Mich. Caetani, 32 (Palazzo Mattei) „ 37-97
VENEZIA (23) — Piazza San Marco Telef. 1-16
FIRENZE (2) — Pal. dell'Arte della Lana „ 43-06
NAPOLI (4) — Via D. Morelli (già via Pace) „ 14-16

IL CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE

Il gruppo di codici della Chigiana contenenti disegni, miniature e ornamentazioni artistiche è una delle parti più cospicue del prezioso fondo di manoscritti di quella ricchissima biblioteca. Le grandi miniature bizantine rappresentanti i Profeti nel codice dell' XI secolo della *Cathena in Prophetas*, quelle, pure dell'XI secolo, di scuola romana, di alcuni codici provenienti da Farfa, le 252 miniature del codice trecentesco della Cronaca del Villani istoriata, le 14 del codice dei *Discorsi* di Giovan Leonardo da Benevento per estinguere in Francia l'usura, tra le quali notevolissima la rappresentazione di un Consiglio della Corona presieduto dal Re Francesco II presenti la Regina madre Caterina de' Medici e il Cardinale di Lorena, sono cimelî di grande pregio. Ma il codice che, per bellezza e importanza artistica, tutti li supera è il cosiddetto *Messale di Pio II*, monumento insigne della miniatura italiana del Rinascimento.

La tradizione, del resto non antica, che ha dato questo nome al codice ha origine dalla seguente nota scritta da mano della fine del secolo XVIII in un foglio collocato in principio: *Questo prezioso messale fatto per commissione del Card. Enea Piccolomini che fu poi Pio II è da pregiarsi infinitamente per le superbe miniature fatte da quel med° che ha miniato i libri corali che si conservano nella sagrestia di Siena e si crede scritto e miniato circa il 1450.* Nota di nessun valore, osservò Antonio Muñoz [1], se non forse dal punto di vista della provenienza.

Vedremo poi come, neppure per determinare la provenienza, quella tarda annotazione sia da tenere in alcun conto; intanto è necessario anzitutto descrivere brevemente il codice.

Questo non è un messale propriamente detto, cioè un libro il quale contenga la liturgia della messa per tutto l'anno secondo l'uso di una determinata chiesa. Contiene invece l'ufficiatura completa e la messa pei giorni di Natale, dell'Epifania, del Giovedì, del Venerdì e del Sabato santo e della Pasqua di Risurrezione. Il codice, segnato C VII 205, alto 330 millimetri e largo 230, di 304 carte membranacee, è scritto a due colonne in bei caratteri gotici liturgici, coi titoli e le indicazioni rituali in oro, con iniziali grandi e inizialette ad oro e colori, e con fregi miniati, elegantissimi. Ha inoltre dieci grandi miniature e due minori. Delle grandi cinque sono su fondo purpureo, nel verso di altrettante carte rivestite nel recto di una foglia d'oro, e cinque a piena policromia nel recto della carta di contro a ciascuna delle miniature su fondo purpureo.

Nel verso della carta 2, purpurea, ricoperta di foglia d'oro nel recto, è rappresentata una figura d'uomo genuflesso, in

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: LA SIBILLA TIBURTINA E ALFONSO D'ARAGONA.

IL CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE:
"LA NATIVITÀ"

abito regale, con la corona posata a terra (*pag. 134*). A sinistra un'alta figura muliebre addita al re inginocchiato la scena della Natività rappresentata nella miniatura di contro. Sulla testa bionda della donna è la scritta SIBILLA TIBVRTINA in caratteri epigrafici in oro. La Sibilla ha sul capo una specie di diadema di perle chiuso da un rubino su cui scende dall'alto un fascio di raggi. Sopra il re, nel quale si volle certamente rappresentare Augusto, è, pure in maiuscole auree, la scritta:

NASCETVR XPS | IN BETHLEEM | ET ANNVNTIA | BITVR IN NAZA | RETH REGNATV RVS PACIFICE ET | FVNDATOR QVI | ETIS O FOELIX MA|TER CVIVS VBE|RA ILLVM LAC TABVNT.

Di contro, nel recto della carta 3, è rappresentata la nascita di Gesù (*tavola*). Intorno, inquadrate in una elegante cornice, piccole scene della storia evangelica, l'Annunziazione, l'Angelo che rassicura San Giuseppe, la visita a Santa Elisabetta, la nascita di San Giovanni Battista. In basso, collocato sul petto di un'aquila naturale, non araldica, uno stemma sormontato dalla corona reale e avente in alto in maiuscole nere il motto TANTO MONTA. Nei quarti 1° e 4° lo stemma è controinquartato di Castiglia e di Leon, nel 2° di Aragona, di Gerusalemme, di Francia e di Ungheria, nel 3° di Aragona e di Sicilia, innestato in punta di Granata. Ai lati dello stemma, a sinistra, un giogo, a destra un fascio di freccie. A questo scudo ne è appeso un altro di piccolissime dimensioni, fasciato d'oro e di rosso, col capo di azzurro caricato di una mezzaluna d'oro, sormontato da una piccola croce.

Il verso della carta 61, a fondo purpureo, è diviso in due piani. Nel superiore è rappresentato il battesimo di Gesù nel Giordano. Nell'inferiore il miracolo delle Nozze di Cana *(pag. 138)*. Di contro, nel recto della carta 62, è rappresentata l'adorazione dei Magi *(pag. 139)*. Nella cornice scene del primo periodo della vita di Cristo, la tristezza di San Giuseppe, la fuga in Egitto, la strage degl'Innocenti, la decollazione di San Giovanni Battista.

Sul fondo purpureo del verso della carta 111 è una miniatura nella quale, evidentemente, si vollero esaltare il mistero e il culto della Eucaristia (*pag. 142*). In alto una figura di vescovo mitrato, fiancheggiato da due cardinali, innalza l'Ostia. Sopra è la scritta ADORAMVS TE CHRISTE. Nel secondo piano una figura inginocchiata, rappresentante, senza dubbio, il Re David, con ai piedi la cetra, è circondato da tre personaggi. In uno di questi, che è in abito regale, sono riconoscibili gli stessi tratti di fisionomia del sovrano rappresentante Augusto nella prima miniatura, in un altro un personaggio della famiglia reale. Di contro, sul recto della carta 112, è rappresentata l'ultima Cena (*pag. 143*). Nella cornice altre storie della vita di Cristo: la Tentazione, la Trasfigurazione, la Guarigione dell'indemoniato, la Moltiplicazione dei pani, il *date a Cesare quel ch'è di Cesare*, la Lavanda dei piedi.

Nel verso della carta 154, su fondo purpureo, sono rappresentati, nel piano superiore il sacrificio d'Isacco, nell'inferiore le tre virtù teologali *(pag. 146)*. Nella grande miniatura in fronte è la Crocifissione *(pag. 147)*. Negli scompartimenti della cornice scene della Passione: Gesù condotto innanzi ad Erode, l'incontro di Gesù con la Veronica, San Pietro che taglia l'orecchio a Malco, la Fla-

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: IL BATTESIMO DI GESÙ E LE NOZZE DI CANA.

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: L'ADORAZIONE DEI MAGI E ALTRE STORIE DELLA VITA DI GESÙ.

gellazione, la coronazione di spine.

La carta 270, nel verso, su fondo purpureo, reca la storia di Giona (*pag. 150*). Di contro è rappresentata la Risurrezione (*pag. 151*). Nei quadretti racchiusi nella cornice, gli Apostoli innanzi al sepolcro vuoto e le varie apparizioni di Cristo risorto.

Oltre le dieci grandi miniature ve n'ha due minori, una alla carta 211 recto rappresentante le guardie a custodia del sepolcro, addormentate, l'altra alla carta 263 verso rappresentante l'Angelo sedente sul sepolcro vuoto che annunzia la Risurrezione alle pie donne *(pagg. 152-153)*.

Esprimere con parole la rara bellezza di queste miniature non è facile. Non si può guardarle senza esser presi da viva, profonda ammirazione. Del pregio artistico dei capolavori che adornano il prezioso cimelio discorreranno gli studiosi della storia dell'arte. Studiandoli e paragonandoli con opere di minio o con quadri aventi caratteristiche simili, potranno riuscire a determinare, con maggiore o minore probabilità di successo, quali artisti ne siano stati gli autori. Poichè una cosa appare sicura, che cioè l'artista il quale eseguì le cinque miniature allegoriche su fondo purpureo sia diverso da quello che dipinse le cinque storiche collocate di fronte alle prime. E, probabilmente, altri artisti miniarono le due scenette delle guardie del sepolcro e dell'Angelo della Risurrezione, ed altri i fregi maggiori e le grandi iniziali e le inizialette. E, quanto ai due gruppi delle miniature maggiori, la diversità vien confermata se si osservi attentamente la composizione materiale del codice, nel quale le cinque carte delle miniature su fondo purpureo non appartengono ai fascicoli del testo, ma furono incollate ad essi nell'intendimento di collocarle di contro alle miniature storiche, di quattro delle quali esse costituiscono i simboli. A me, dopo aver descritto il codice e posto sotto gli occhi degli studiosi le riproduzioni delle meravigliose miniature e di alcune delle ornamentazioni minori, basti esporre i risultati delle mie ricerche intorno alle origini e alle vicende del prezioso cimelio. I dati storici che son riuscito a raccogliere potranno, con le loro determinazioni di persone, di tempo e di luogo guidare i cultori della storia dell'arte alla definitiva classificazione delle miniature.

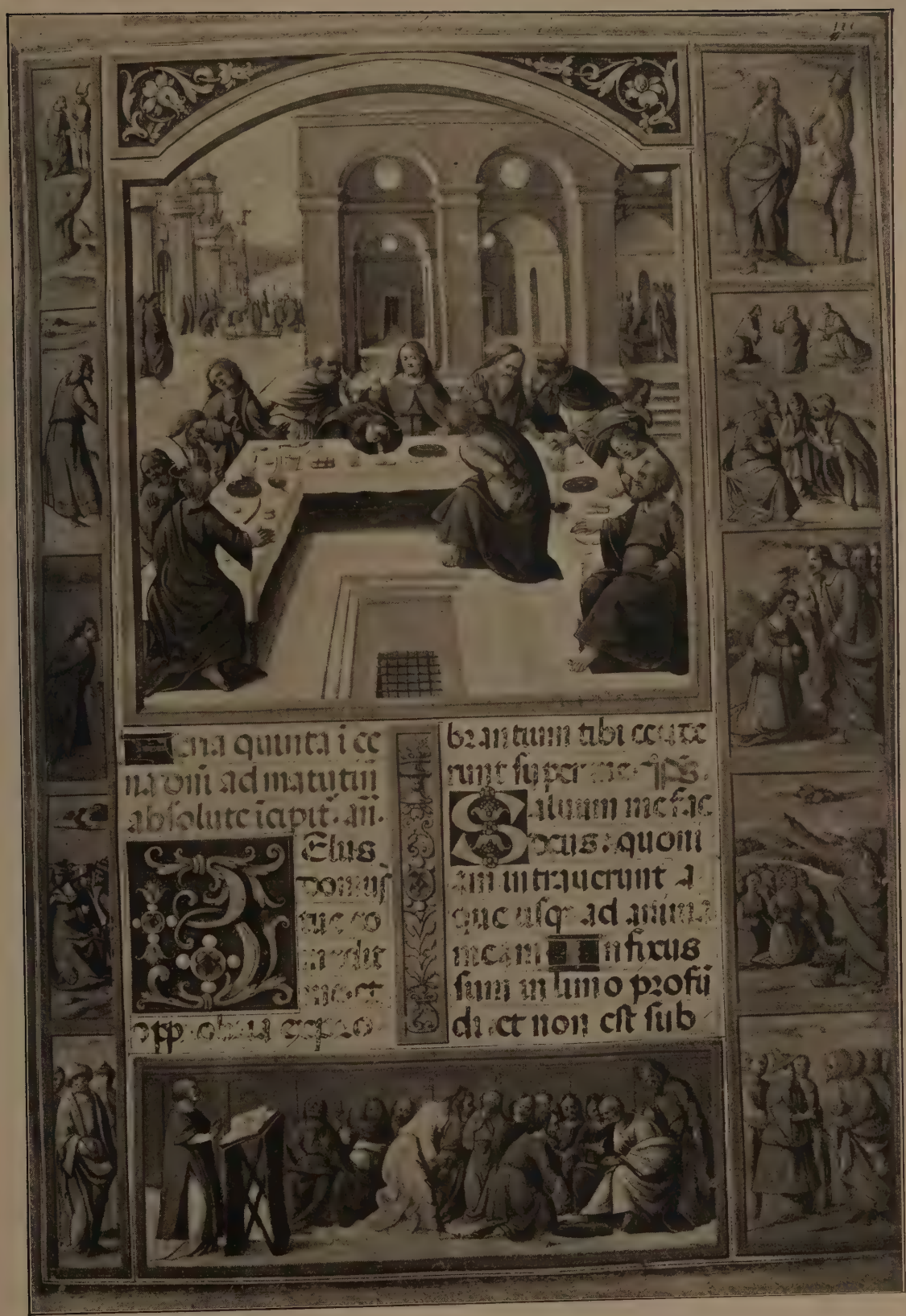
Un'idea si presenta spontanea alla mente di chi bene osservi la prima grande miniatura, quella del vaticinio della Sibilla Tiburtina. Tanto la figura del sovrano inginocchiato quanto quella della Sibilla non sono ideali e di maniera, ma hanno tali caratteristiche fisionomiche e particolari tali dell' abbigliamento da far pensare subito che, sotto le apparenze di Augusto e della Sibilla, siano stati rappresentati un sovrano ed una donna i quali siano realmente esistiti al tempo in cui la miniatura fu eseguita. Lo stemma reale che è di contro, contenente tra gli altri pezzi araldici le fascie rosse di Aragona, in un primo tempo, mi fece pensare ad Alfonso il Magnanimo, il Re Aragonese conquistatore del reame di Napoli. La congettura trovava una singolare conferma in un altro fatto: la somiglianza della figura ritratta nel codice con quelle delle medaglie di Alfonso e dei disegni eseguiti per esse dai medaglisti, riprodotti dal Heiss nei suoi *Médailleurs de la Renaissance*(2). Su questo punto, anche ora che l'esame del-

le altre parti mi ha condotto a modificare le mie prime impressioni sull'origine del codice, non posso avere alcun dubbio. Nell'Augusto genuflesso che ascolta il vaticinio della Sibilla son ritratte le sembianze di Alfonso d'Aragona. Men sicura, ma di una verosimiglianza che s'avvicina assai alla certezza, è un'altra mia congettura, che cioè l'alta figura della Sibilla Tiburtina celi il ritratto della bellissima Lucrezia d'Alagno, la favorita, la diva, come fu chiamata, di Re Alfonso[3]. Ritratti coi quali poter fare confronti non ne possediamo, ma il tipo personale e realistico della fisionomia, l'acconciatura dei capelli, evidentemente riprodotta secondo una particolare moda del tempo del miniatore, il ricco ornato dal grosso rubino sul quale cade dall'alto il raggio, simbolo della ispirazione divina, son tutti argomenti per ritenere che nella Sibilla sia raffigurata una persona realmente esistita. Accertato ciò, il pensiero non può non correre alla celebre donna, cui solo la ferma opposizione di Calisto III allo scioglimento del matrimonio di Alfonso con Maria di Castiglia, impedì di divenire regina di Napoli.

Per ciò che riguarda Alfonso d'Aragona, la congettura, circostanza da principio ignorata da me, era stata già avanzata dal prof. Cugnoni nella edizione delle opere inedite di Enea Silvio Piccolomini data negli *Atti della R. Accademia dei Lincei.* In una nota ad un breve carme di Enea Silvio ad Alfonso[4], il dotto bibliotecario della Chigiana asseriva che un *praestantissimum munus* di Alfonso ad Enea Silvio era conservato nella biblioteca Chigi, ed era appunto il codice di cui ci occupiamo e che il Cugnoni descrive. Riferendosi a quanto delle caratteristiche del volto e della fisionomia del re aragonese dice Enea Silvio stesso, egli asseriva essere ritratto Alfonso nella figura del re genuflesso, e come prova del dono regale adduceva gli stemmi di Aragona e della famiglia Piccolomini miniati in fondo alla pagina di contro.

La coincidenza della congettura mia con quella esposta, quaranta anni or sono, da un erudito che allo studio dei tesori chigiani dedicò tanta parte dell'attività sua, non poteva non impressionare. Tanto più che, a confermar l'ipotesi del dono del codice fatto da Alfonso ad Enea Silvio, concorrevano parecchi fatti della vita di quei due personaggi, che sono, senza alcun dubbio, tra le maggiori figure del Rinascimento. Nel settembre del 1450, il Piccolomini, vescovo di Trieste, segretario dell'imperatore Federico III, e già molto innanzi nella sua luminosa carriera, era stato inviato alla corte di Napoli per trattare del matrimonio dell'Imperatore con Eleonora di Portogallo nipote di Alfonso[5]. Nel 1456 il Piccolomini, vescovo di Siena, torna a Napoli per indurre Alfonso alla pace con Siena che gli altri legati senesi suoi colleghi non erano riusciti sino allora ad ottenere. Ed egli stesso, nei suoi Commentarî, narra[6] che Alfonso al suo arrivo esclamasse: "Ora che ci giunge un tale ambasciatore si può veramente trattar della pace". Le accoglienze furono oltre ogni dire onorevoli e cortesi, e la pace fu conclusa. E durante le trattative, Alfonso, che univa le sollecitazioni sue a quelle dell'Imperatore e dell'Imperatrice presso Calisto III per ottenere al Piccolomini il cappello cardinalizio, predisse, presente la corte, la eleva-

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE:
ALLEGORIA DELL'EUCARESTIA.



CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: L'ULTIMA CENA E ALTRE STORIE DELLA VITA DI GESÙ.

zione di lui al pontificato. Qual complesso di circostanze potrebbe immaginarsi più adatto per render verosimile il dono del magnifico codice fatto da Alfonso al futuro Pio II?

Eppure non è così. Un esame più minuzioso del codice, e soprattutto della parte che risulta di esso escludendo le cinque miniature su fondo purpureo, ci conduce ad un tempo più recente.

La congettura del Cugnoni, oltrechè sulla grande somiglianza con la descrizione che del volto e della persona di Alfonso dà Enea Silvio nella *Historia de Europa* (7) era fondata sugli stemmi di Aragona e dei Piccolomini miniati in fondo alla cornice della seconda miniatura. Ma ciò non è esatto. Il grande è indubbiamente lo stemma regio usato da Ferdinando il Cattolico. Il granato ci riporta di sicuro ad un tempo posteriore al 1492, anno della conquista di Granata, e il motto TANTO MONTA e il giogo e le freccie ci conducono a quello della venuta di Ferdinando a Napoli cioè ai mesi corsi tra l'ottobre 1506 e il giugno 1507. E non è della famiglia Piccolomini il piccolo stemma dalla mezzaluna e dalle fascie d'oro. I Piccolomini portavano e portano tuttora cinque crescenti o mezzelune d'oro su d'una croce azzurra in campo bianco. Il piccolo stemma invece che, per essere sormontato da una croce d'oro appartiene certamente ad un vescovo, è quello della nobile famiglia napoletana dei Poderico (8).

E appunto un Poderico, Giovanni Maria, vescovo di Nazaret e di Canne fin dal 1491, poi arcivescovo di Taranto, era Cappellano Maggiore del Re Ferdinando (9). A questo prelato dunque deve avere appartenuto, per dono di Ferdinando il Cattolico, lo stupendo codice delle sei messe.

E che il codice, meno le cinque miniature su fondo purpureo, sia stato scritto e miniato per Ferdinando il Cattolico, oltrechè dallo stemma di lui, già descritto, è provato dalla invocazione *Respice etiam ad catholicum regem nostrum ferdinandum* (il nome è in lettere d'oro) che si legge nel preconio pasquale (*Exultet*) della messa del Sabato santo, alla col. 1ª della carta 244.

Due punti rimangono ancora da chiarire. Se il corpo del codice, con le sue miniature storiche a piena policromia appartiene, come è certo, al tempo di Ferdinando il Cattolico e di Giovanni Maria Poderico, come si può spiegare la presenza in esso delle cinque miniature su fondo purpureo, opere d'arte di tempo anteriore, contenenti due ritratti di Alfonso d'Aragona? E se il codice non potè essere donato dal Re Ferdinando il Cattolico al suo cappellano Poderico prima del 1506-1507, cioè quarantadue anni dopo la morte di Pio II e tre dopo quella di Pio III, esso non potè appartenere, e di fatto non appartenne (10), al gruppo di circa duecento codici provenienti dagli avanzi della biblioteca dei due Papi Piccolomini, gruppo scelto ed acquistato da Fabio Chigi per la sua biblioteca. In quale altro modo dunque il codice potè pervenire alla Chigiana e così in seguito, anche per il preteso indizio dello stemma della mezza luna, far sorgere la leggenda che esso fosse un messale di Pio II?

Alfonso d' Aragona, grande amatore di libri, sia acquistando sia facendo scrivere codici e ornandoli di ricche legature, si formò una biblioteca a Castel Capuano e la portò seco a Castel Nuovo quando trasferì

là la sua dimora. Egli aveva al suo servizio amanuensi, miniatori e legatori, (11) e dopo la morte di lui la biblioteca e l'officina libraria non ebbero minori cure dal figlio e sucessore Ferrante (12).

È ovvio supporre che nel laboratorio o *scriptorium* della reggia di Napoli si venissero preparando anche libri liturgici di lusso, chè Alfonso amava ricchezza di materia e splendore d'arte in tutto ciò che si atteneva al culto. Cosicchè non è davvero inverosimile pensare che le cinque pergamene rivestite di foglia d'oro, contenenti le miniature su fondo purpureo e recanti i due ritratti di Alfonso e quello ch'io credo di Lucrezia d'Alagno, sotto le sembianze della Sibilla Tiburtina, fossero state preparate, d'ordine del Re per adornarne un codice liturgico destinato alla cappella reale.

All'argomento che in favore di questa congettura recano i ritratti di Alfonso un altro se ne aggiunge di carattere affatto diverso, ma non meno importante e significativo.

Il simbolismo di tre delle cinque miniature su fondo purpureo non si allontana dall'uso tradizionale comune. Il vaticinio della Sibilla per la nascita del Redentore, il sacrificio d'Isacco per la Crocifissione, la storia di Giona per la Risurrezione sono ravvicinamenti e paralleli assai noti, le rappresentazioni del battesimo nel Giordano e del miracolo delle nozze di Cana furono collocate di contro all'Adorazione dei Magi senza alcuna intenzione di voler vedere rapporti ideali tra quei fatti. Forse l'artista o il committente non trovando nelle storie del vecchio Testamento alcun notevole fatto da porre a riscontro di quello della venuta dei Re d'Oriente, pensò di rimanere nell'ambito dei fatti della vita di Cristo. Ma la rappresentazione su fondo purpureo che sta di contro alla miniatura policroma dell'ultima Cena esce affatto così dal campo della storia come da quello dei simboli tradizionali.

In quella miniatura è evidente l'intenzione di glorificare il sacramento dell'Eucaristia. E il riscontro con l'ultima Cena non potrebbe essere più appropriato, se non che la forma rappresentativa e i particolari della glorificazione hanno caratteristiche singolari e che alludono ad una speciale significazione. Due cose soprattutto richiamano l'attenzione: il sovrano genuflesso nel quale, come in quello della prima miniatura si riconoscono i tratti della fisionomia di Alfonso d'Aragona e la scritta ERIT FIRMAMENTVM IN TERRA IN SVMMIS MONTIVM S. E. S. L. F. E., in maiuscolette nere sulla fascia bianca che partendo dalla mano del Re salmista ne circonda il capo. Non può dubitarsi che chi concepì e ordinò al miniatore tutta questa figurazione ebbe presente un rapporto tra il culto dell'Eucaristia espresso nella iscrizione ADORAMVS TE CHRISTE, che è in lettere d'oro ai lati della figura del vescovo elevante l'Ostia, e il versetto 16 del salmo LXXI: *Et erit firmamentum in terra in summis montium, superextolletur supra Libanum fructus eius.*

Ora chi mai poteva escogitare un simile rapporto? È naturale che si pensi anzitutto ad Alfonso d'Aragona, rappresentato anche in quella miniatura, ed è ovvio che si debba cercare se nella vita di lui s'incontrino fatti e circostanze tali da fare ragionevolmente credere che egli stesso immaginasse e ordinasse la miniatura della esaltazione della Eucaristia.

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: IL SACRIFICIO D'ISACCO E LE VIRTÙ TEOLOGALI.

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: LA CROCIFISSIONE
E ALTRE STORIE DELLA VITA DI GESÙ.

Di Alfonso d'Aragona abbiamo una interessante biografia nella raccolta di vite di Vespasiano da Bisticci contemporaneo del Re. Le virtù e i meriti di Alfonso, come cristiano, come principe, come uomo colto e protettore degli studî e dei letterati, sono lodati dal biografo con ingenua ma espressiva efficacia e con particolari i quali non possono provenire che da minuziose ed esatte informazioni. E proprio nei due primi capitoli della vita di Alfonso ci si presentano due brani che parmi costituiscano fili conduttori per la nostra ricerca.

Dice Vespasiano [13], "Egli (Alfonso) fu litterato e molto si dilettò delle scritture sante e massime della bibbia che l'aveva quasi tutta a mente. Udii da Messer Giannozzo Manetti ch'era assai noto della sua Maestà che sempre allegava la bibbia e la sposizione di Nicolò de Lira. . . . .

"Quando il corpo di Cristo andava a qualche infermo, ed egli passasse dove era il Re ch'egli lo sentisse, sempre usciva di casa e accompagnavalo infino al luogo dove egli andava con doppieri accesi, dipoi si ritornava a casa. L'anno quando si faceva la festa del corpo di Cristo la sua Maestà vi andava e invitava tutti gli ambasciatori e signori che v'erano e portava una mazza del baldacchino che v'è sopra il corpo di Cristo, e andava scalzo e senza nulla in testa".

Da questi cenni due cose appaiono provate: la passione di Alfonso per la lettura della Bibbia e del Commentario alla Bibbia di Nicolò de Lira, e la fervida devozione di lui per l'Eucaristia, dimostrata con speciali atti di culto. Una così larga famigliarità cogli studî della Sacra Scrittura e tanto fervore di sentimento nel culto professato alla Eucaristia non possono che confermare l'ipotesi che appunto Alfonso sia stato colui che immaginò l'ordinamento di questa miniatura e ne commise l'esecuzione all'artista.

E un'altra e più impressionante conferma di questa congettura ci reca il versetto 16 del salmo LXXI scritto sulla fascia che è attorno al capo di David. L'appropriazione di quel versetto al mistero Eucaristico è un'acuta interpretazione di Nicolò de Lira. È un brano di commento che merita di essere riferito per intero nell'originale, perchè perderebbe molto del suo valore se tradotto o riassunto [14].

"In Hebreo habetur erit abundantia frumenti, et in translatione Hieronymi dicitur sic: erit memorabile triticum, et ideo translatio communis videtur corrupta per scriptores ex similitudine dictionum, firmamentum pro frumentum, quod exponunt Hebrei dicentes quod in adventu Messie, quem falso expectant, frumenta crescent in tanta altitudine sicut cedri Libani et facient spicas magnas et latas ex quibus vento flante decidet simila de qua Judei poterunt de sua voluntate satiari; sed quia istud est omnino irrationabile et erroneum, ideo melius exponitur de sacramento Eucharistie in quo Christus continetur ubique in Ecclesiis sub specie panis triticei propter quod comparat se grano frumenti. Io. xii. capitulo, et ideo dicitur hic erit frumentum idest Eucharistie sacramentum in terra in summis montium, qui Episcopi et sacerdotes qui in Ecclesia dei sunt quasi montes super capita sua elevant hoc sacramentum, superextollitur super Libanum fructus eius quia fructus huius sacramenti extollit hominem ad altitudimen celi. Johan. vi si quis

manducaverit de hoc pane vivet in eternum ".

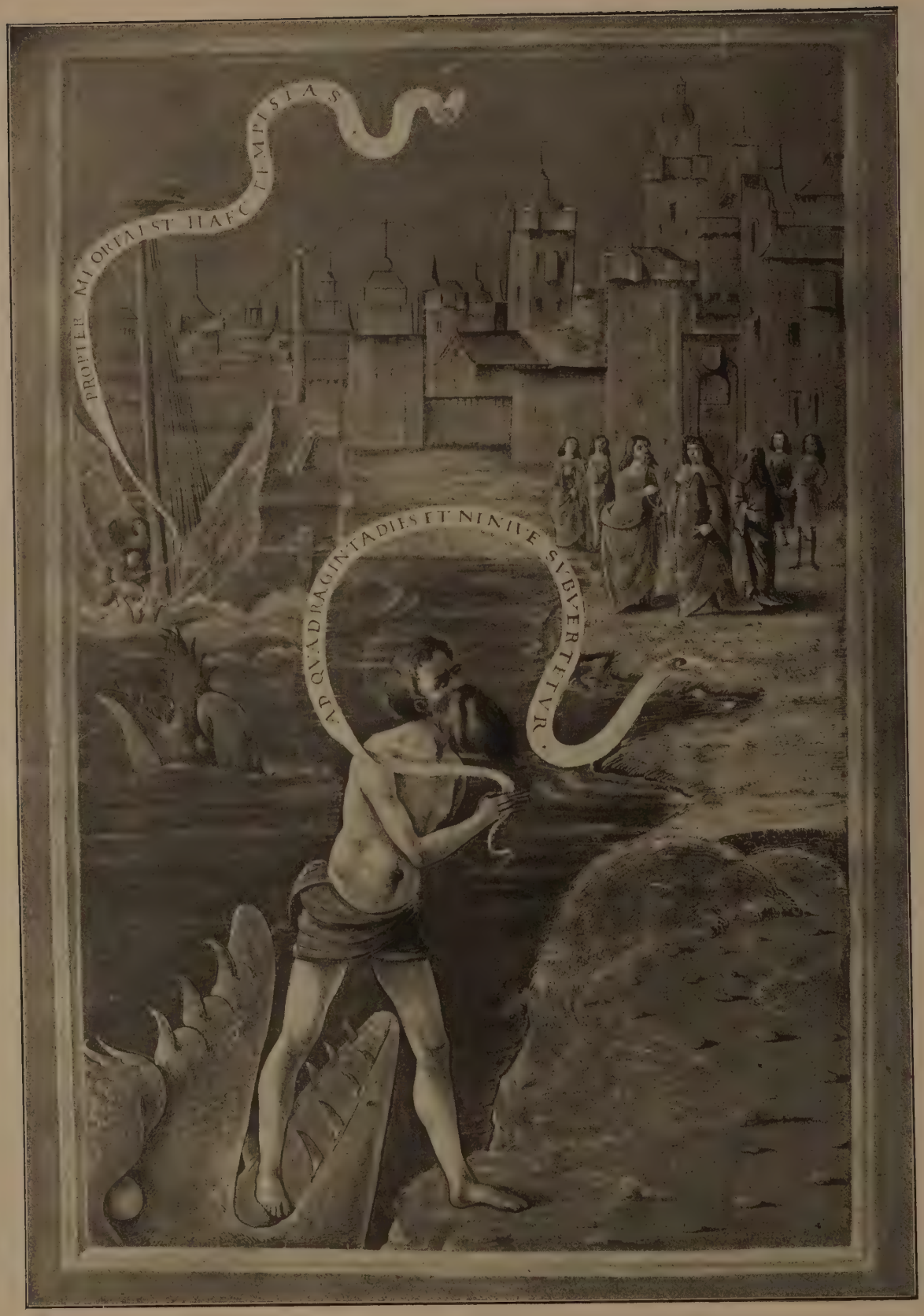
Quei cenni biografici che ci dà del Re Aragonese Vespasiano e l'argomentazione di Nicolò de Lira sul senso del versetto finiscono di svelarci il segreto della miniatura dell'Eucaristia. Il Re Alfonso, devoto del Sacramento e lettore assiduo della Bibbia e del commentario del de Lira, nel commento di questo a quel versetto trovò l'espressione più chiara e più viva del concetto che nel fervore della sua fede, egli s'era formato del mistero della Eucaristia. E per illustrare tale concetto immaginò e fece eseguire la figurazione della miniatura e volle esser compreso egli stesso nel gruppo degli adoratori del Sacramento. Nè credo che a questa ipotesi osti il fatto che nella fascia bianca recante il versetto sia scritto secondo la volgata *firmamentum* e non *frumentum* secondo la correzione del de Lira. Il disegno e i particolari della glorificazione rappresentata nella miniatura dovettero essere certamente indicati da chi aveva fatto sua la interpretazione del de Lira. Ma, compiuta l'opera del miniatore, il calligrafo il quale doveva scrivere il versetto nella fascia bianca, ignaro della variante fondamentale, lo scrisse, secondo la lezione comune, alla meglio, anzi, per la scarsezza dello spazio dato alla fascia dal miniatore, dovette esprimere con semplici sigle le ultime sei parole del versetto.

Probabilmente, per la morte del Re (1458), il confezionamento del ricco codice liturgico, pel quale erano state preparate le cinque miniature su fondo purpureo, fu sospeso, nè è da supporre che il successore Ferrante si desse premura di far compiere un libro nel quale tutti avrebbero potuto vedere glorificata la favorita del padre, verso la quale è noto ch'egli si mostrò tutt'altro che benevolo.

Il codice dunque non deve aver fatto parte della magnifica biblioteca dei Re Aragonesi di Napoli Alfonso e Ferrante, la quale andò poi smembrata e in parte dispersa per l'invasione di Carlo VIII[15]. Forse però, dopo la morte di Ferrante, le cinque miniature su fondo purpureo rimasero nella officina libraria della reggia di Castelnuovo.

Con la pace tra Ferdinando il Cattolico e Luigi XII, chiusa a vantaggio della Spagna l'antica contesa con la Francia pel Reame di Napoli, Ferdinando il Cattolico, accompagnato dalla seconda moglie Germana di Foix, in principio dell'ottobre 1506 si recò a Napoli per prender possesso del regno e vi rimase fino al 4 giugno dell'anno successivo. I festeggiamenti fatti al nuovo Re furono grandi anche da parte del clero, nè si può credere che vi avesse piccola parte il vescovo Giovanni Maria Poderico Cappellano Maggiore. Che il codice delle sei messe, eseguito in quel periodo di tempo col testo e con le miniature storiche e adornato con le cinque su fondo purpureo provenienti dallo *scriptorium* dei Re Aragonesi, fosse donato a lui dal Re mi par provato dall'aggiunta dello stemma episcopale del Poderico al grande stemma reale [16]. E il dono dovè essere fatto durante la dimora di Ferdinando il Cattolico a Napoli, in occasione forse di alcuna delle grandi solennità religiose celebrate allora in quella città.

Ma in qual modo il codice, rimasto, secondo ogni probabilità, presso la famiglia Poderico dopo la morte del vescovo Giovanni Maria (1525) può esser venuto, sul-



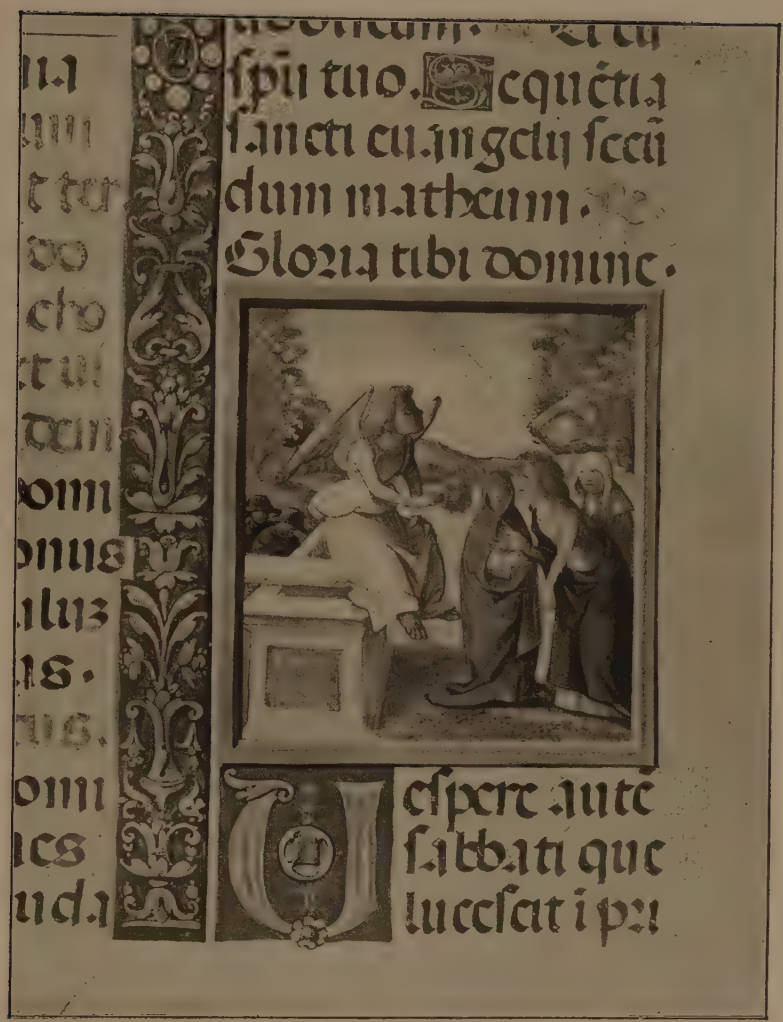
CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: GIONA ESCE DAL CORPO DELLA BALENA.

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE: LA RESURREZIONE E ALTRE STORIE DELLA VITA DI GESÙ.

CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE:
LE GUARDIE AL SEPOLCRO.

la metà del secolo XVII, nella biblioteca Chigiana?

Se il codice fosse appartenuto a Pio II, come reca la tarda ed erronea tradizione, la cosa si spiegherebbe facilmente, pensando ch'esso fosse stato acquistato da Alessandro VII insieme agli altri della biblioteca di Pio II e di Pio III, sfuggiti alla dispersione e rimasti a Siena. Ma il codice, almeno nella parte sua maggiore, è posteriore ai due Papi Piccolomini, come abbiamo veduto, e non è indicato nell'elenco dei duecentotredici codici Piccolominei inviato ad Alessandro VII. Convien dunque dire che per altra via esso pervenisse alla Chigiana. E qui ci si affaccia alla mente un'altra assai verosimile ipotesi. Una nipote di Pio III, Eleonora Piccolomini d'Aragona, fu sposata in seconde nozze da Paolo Antonio Poderico nipote del vescovo Giovanni Maria [17]. Qual cosa più naturale del supporre che ad essa, pel tramite del marito, e alla morte di essa agli eredi, pervenisse il codice? Nè mi par temerario pensare che quell'appas-



CODICE CHIGIANO DELLE SEI MESSE:
LE MARIE AL SEPOLCRO.

sionato ricercatore di manoscritti preziosi ed espertissimo conoscitore delle genealogie delle famiglie di Siena che fu Alessandro VII sapesse che un codice di tanto pregio era presso gli eredi della Piccolomini Poderico e trovasse modo di acquistarlo o di averlo in dono.

Questa provenienza indirettamente Piccolominea, e la presenza della mezzaluna nel piccolo stemma fecero sorgere la tradizione che il codice di Ferdinando il Cattolico e dell'Arcivescovo Poderico avesse appartenuto a Pio II e fosse stato fatto scrivere e miniare per lui.

IGNAZIO GIORGI.

(1) MUÑOZ A., *I codici miniati della Biblioteca Chigi in Roma* in *Revue des Bibliothèques*, ott.-dec. 1905.

(2) Grazie alla facoltà, liberalmente appena richiesta concessami da S. S. Pio XI, il codice, sebbene si fosse nel periodo della consegna della Chigiana alla Vaticana, potè esser trasferito per alcune ore nello stabilimento Danesi di Roma onde eseguire le negative occorrenti per preparare la riproduzione a colori della miniatura della

Natività. Per la eccezionale benigna concessione mi è qui doveroso esprimere i miei reverenti ringraziamenti.

(3) Vol. I. Pl. IX, X, XI.

(4) Cfr. CROCE B., *Lucrezia d'Alagno* in *Nuova Antologia* Vol. CCCLXIII p. 30 e sgg. - PASOLINI, P. D. *Madama Lucrezia* in *Rendiconti della R. Accademia dei Lincei Cl. di Scienze mor. stor. e filol.* Vol. XXIII p. 645 e sgg.

(5) AENEAE SILVII PICCOLOMINI *qui postea fuit Pius II Pont. Max. opera inedita descripsit ex codicibus Chisianis vulgavit notisque illustravit* JOSEPHUS CUGNONI in *Atti della R. Accademia dei Lincei* serie terza *Memorie della Cl. di Scienze mor., stor. e filol.* Vol. VIII p. 668 nota 2.

(6) PASTOR L. *Storia dei papi dalla fine del medio evo,* vers. Mercati. Vol. I p. 436.

(7) AENEAE SILVII PICCOLOMINI, *Opera inedita* già cit., pag. 499.

(8) AENEAE SYLVII, *Historia de Europa,* in AENEAE SYLVII PICCOLOMINEI, *opera quae extant omnia,* Basileæ, 1571, pag. 470.

(9) UGHELLI F., *Italia sacra* ed. Coleti. Vol VII col. 777.

(10) Su Giovanni Maria Poderico Vescovo di Nazaret e di Canne, poi Arcivescovo di Taranto, e sulla famiglia di lui cfr., oltre l'Ughelli già cit., RICCA E. *Istoria de' feudi delle Due Sicilie.* Napoli 1861-79 Vol. IV pagg. 82 e 83. Debbo al Prof. Nicola Barone, Soprintendente all'Archivio di Stato di Napoli, utilissime indicazioni intorno agli stemmi di Alfonso di Aragona e di Ferdinando il Cattolico, e al Cav. Giustino Colaneri, della Biblioteca Casanatense, la identificazione dello stemma della famiglia Poderico. Ad ambedue esprimo qui la mia viva riconoscenza.

(11) Il codice delle sei messe non figura nella nota dei 213 della libreria di Pio II inviata a Fabio Chigi. Cfr. CUGNONI, *Appendix secunda* in *Aeneae Silvii opera inedita* già cit. pag. 333.

(12) Cfr. MINIERI RICCIO C., *Cenno storico della Accademia Alfonsina* Napoli 1875. - Lo stesso, *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona dal 15 aprile 1437 al 31 dicembre 1458* in *Archivio Storico per le Provincie Napoletane.* Ann. VI 1881. - BARONE N. *Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli* in *Archivio* cit. Ann. IX e X, 1884-85. - MAZZATINTI G. *Inventario dei manoscritti italiani delle biblioteche di Francia,* Vol I p. XXIX e sgg. in *Indici e cataloghi* pubbl. dal Ministero d. pubbl. Istruzione, Vol. V. - MÜNTZ E. *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.*

(13) VESPASIANO DA BISTICCI, *Vite di uomini illustri del secolo XV rivedute sui manoscritti da L. Frati* Bologna 1892, Vol. I pagg. 65 e 68, in *Collezione di opere inedite o rare,* Vol. 68.

(14) NICOLAUS DE LYRA, *Glossa ordinaria in sacram Scripturam.* Romæ 1471-72, Vol. II c. 413.

(15) Intorno alle vicende della biblioteca Aragonese di Napoli veggasi la prefazione all'opera già citata del MAZZATINTI.

(16) Destinare al Cappellano Maggiore del Regno, per la Cappella Reale, codici liturgici di lusso non era un uso nuovo nella Corte di Napoli. Da una cedola di Tesoreria del 28 maggio 1871, il prof. Barone (Op. cit. in *Arch. stor. per le Prov. Nap.* Ann. 1884 pag. 234) trae la seguente notizia: "Giovanni Valles riceve 40 d. pel prezzo di un bel messale istoriato con lettere maiuscole di oro e di azzurro comprato dal Re e consegnato al Cappellano maggiore per la Cappella reale".

(17) LITTA P., *Famiglie celebri d'Italia. F. Piccolomini già Todeschini,* Tav. II. - RICCA E., op. cit. Vol. IV pag. 85.

Con grande modestia il nostro esimio collaboratore dichiara di lasciare agli studiosi d'arte il giudizio sulle miniature del codice che egli illustra con tanta dottrina.

Siamo con lui *toto corde* nel rifiutare la notizia, dataci dalla tarda annotazione settecentesca, di una appartenenza del messale a Pio II. E certamente è errata la identificazione del miniatore con colui (l'annotatore faceva probabilmente tutt'uno di Liberale da Verona e di Gerolamo da Cremona), che aveva decorato i corali del duomo senese; senza contare la data anch'essa non accettabile, riportata dall'anonimo scoliasta, al 1450. Pure in quell'accenno ai corali del Duomo di Siena è nascosta, maltravestita, la verità.

Il prof. Giorgi stima le miniature a fondo purpureo del tempo d'Alfonso d'Aragona cioè di circa la metà del quattrocento, identificando in esse due ritratti di quel Re; e le altre del tempo di Ferdinando il Cattolico, cioè del 1506-7 quando, secondo il prof. Giorgi, il codice fu rimaneggiato. L'esame stilistico delle miniature ci impedisce d'accogliere la prima parte di tali conclusioni.

Le miniature appaiono veramente di due artefici: uno ha eseguito quelle rappresentanti storie di Cristo, l'altro quelle a fondo purpureo con scene allegoriche. Ma le une e le altre appartengono alla fine del sec. XV o al principio del sec. XVI. Se l'identificazione dei ritratti di Alfonso d'Aragona in quelle a fondo purpureo deve

ritenersi per sicura, bisognerà trovare una spiegazione plausibile del perchè quel ritratto sia stato ivi miniato a circa cinquant'anni dalla morte del Re.

I due miniatori sono indubbiamente senesi. Si tratta di due artefici che vennero su in quello scorcio di secolo a Siena, quando la tradizione patria, esauritasi ormai, vacillava, e influenze d'ogni specie, fiorentine, umbre, lombarde, si contendevano il campo. Il miniatore della Vita di Cristo sente fortemente quelle umbre, specie nel paesaggio, fino ad avere netti accenti signorelliani *(Natività)*; il miniatore delle scene allegoriche ha avuto un'educazione anch'esso umbro - senese non diversissima da quella, mettiamo, di Matteo Balducci o di Pietro di Domenico. Ambedue guardarono certamente alle miniature di Liberale e di Gerolamo; di cui si ritrovano accenni nei tipi delle figure e anche un po' nel modo di rendere il paesaggio, e quelle curiose pietruzze sparse per il cammino.

Il prof. Giorgi asserisce risolutamente la provenienza napoletana del codice. Se così è, due miniatori senesi dovettero trovarsi a lavorare a Napoli. Come? Perchè? Non sappiamo, ma se fosse necessario, non vedremo nessun ostacolo ad ammetterlo.

Ma qualunque la provenienza sia, quello che non resta dubbio è la senesità del codice, e la datazione delle sue miniature almeno alla fine del sec. XV.

N. d. R.

LA ROCCA DI MONSELICE.

Monselice! Poi che di qua monte Ricco incombente occupa verde tutti i finestrini, il viaggiatore guarda all'altro lato, vede sul movimento dei tetti alzata una parete di selce aspra e precipite; in cima, una torre. Guarda con indifferenza.

Con ben diversi occhi miravano nella lontananza cerulea gli antichi a questa un tempo temutissima rocca, cui per la postura sulla via Emilia Altinate incalzarono nei secoli l'onde degli uomini o minaccianti o imploranti; la Rocca, orgoglio della città, che la volle bianca sul vessillo scarlatto. Quanti assalti e vicende di fortuna e mutarsi di signorie dalle lontane età barbare fino a quel 1° settembre 1509 che " 10 bocche de Artellaria grossa da muraglia, bone colubrine e cannoni e cadauna aveva otto para de boi con parecchi carri de munizioni carghi " (1) l'assalirono e la presero, come si coglie un frutto maturo! L'incendio, a poca distanza di tempo, consunse l'ultimo resto di sua terribilità, tanto che lo Scardeone, scrivendo nel 1560, notava già con tristezza: " *nunc vero neglecta est ac vetustate pene consumpta* " (2). Oramai non serviva più a nulla e perciò la conferma (3 marzo 1539) del doge Lando al privilegio dell'aprile 1406 di tenere, a spese del veneto dominio " *castra, turres, et fortilicia terre Montis Silicis aptate* " non ebbe seguito; e la fortezza morta fu abbandonata al suo destino. Sotto, accaniti, gli uomini scavano il monte, ne mettono a nudo il duro cuore di pietra, arrivano rabbiosi e avidi fino a scalzar le fondamenta delle mura, e allo scoppiar delle mine la rupe tutta si squassa, rimbomba, si squarcia. Un tardo divieto limita la cava a

MONSELICE: LE MURA DELLA PRIMA CINTA CON VEDUTA DEL MASTIO.

un dato segno. Questo, gli uomini. Ma già il tempo, i geli, le edere insinuanti e tenaci hanno sconnesso le muraglie, e ogni tanto rovinano i merli a decine insieme, oppure un' intera cortina si corica all' improvviso e al suo luogo rivela un tratto di vigneto o un lembo nuovo di cielo.

In basso, dietro un primo ordine di muro, la cittadella; poi altri gironi cerchiavano il monte su su fino alla rocca, come nel purgatorio dantesco. Scoperto restava il fianco a mattina perchè le cave (quella località era indicata col nome di Petriolo già nel 914) [3] da quella parte avevano reso la scalata impossibile.

Il mastio, un torrione quadro, piantato su larga base piramidale, mirabilmente costrutto in trachite squadrata e commessa senza calce evidente, s'innalza sul breve spiazzo. Sono ancora visibili i buchi per introdurvi la scala mobile onde salire, a nove metri, dal suolo, fino alla porta [4]. Un'erba serpigna, bruciata dal sole, cresce nel silenzio del cortile chiuso da alti muri. E quella porta inaccessibile, spalancata a ogni vento, fonda così che della camera interna appena si scorge la cupa tenebra, par quella di un sepolcro, di un sepolcro quale i persiani amavano per nascondere i re.

È romana, la Torre? È barbarica? È medievale?

A mezzogiorno, proprio nel centro della parete, v'è una pietra inscritta che ha dato e darà filo da torcere agli eruditi. DONI. I buoni secentisti l' interpretarono subito: *divo Othonio nostro imperatori.* Anzi:

MONSELICE: PORTA DELLA SECONDA CINTA.

Ottone I, secondo scrisse uno che amava la precisione [5]. Campata in aria, la congettura fu ripetuta; non convinse nessuno, ché le capitali quadrate, belle da sembrare del periodo augusteo, mancano di segni di interpunzione; ciò che pare un segno è una scalfittura fra il D e l'O, fra l'O e l'N. Più semplicemente può darsi, come spesso è avvenuto (per esempio, tanto per non andar lontani, a Este dove il mastio marchionale si elevava su base di materiale romano), che si siano serviti di una pietra rinvenuta in Monselice e l'abbiano incastrata lassù al posto d'onore; e così non vi sarebbe bisogno di voler leggere in essa (l'ipotesi e del Main) [6] il nome di quel fiorentino spirito bizzarro che si chiamò Anton Francesco Doni. Abitava costui, gli ultimi suoi anni, una torre del castello, e in Monselice fece la più grossa delle sue pazzie: quella di morire. Intendiamoci: capacissimo quel tipo di preparare una burla del genere o d'aver voluto mettere sull'edificio un segno di dominio. Però a meno che non siasi servito di una buona armatura – che sarebbe stata notata – e abbia pazientato un tempo più lungo che il suo spirito volubile sofferisse, è difficile ammettere si sia arrampicato a quell'altezza. Altri, colpiti da quella imponenza veramente piena di romanità, giudicarono la torre stazione semaforica dei bassi tempi imperiali. Selvatico la imparentò alle Torri del Bellunese [7].

Noi ci contenteremo di quello che ci tramandò un contemporaneo [8]; che cioè Fe-

MONSELICE: MURA DELLA PRIMA CINTA (LATO INTERNO).

derigo II venuto a Monselice alla vigilia della nuova scomunica (s'era nel marzo 1239) e rimastovi fermo più giorni (la sua presenza certo bastò a disperdere l'eco delle preghiere delle quali il Serafico, circa un ventennio innanzi, s'era nutrito nei recessi del colle) abbia comandato di rinnovare le fortificazioni, abbattendo colle vecchie torri memori dei Longobardi, la collegiata e le case dell'arciprete e dei canonici che vi stavano accanto [9]. Allora, benchè Rolandino non ne faccia speciale menzione, io penso col Gloria [10] siasi fatta anche la torre. Quel modo di squadrare collo scalpello la pietra, quell'impostare l'edificio su base piramidale a dargli maggior robustezza, lo vedremo più giù nel palazzo che la tradizione vuole di Ezzelino. Anche un'annotazione, che il Gloria ritiene non posteriore al 1265, sulla bolla pontificia approvante la traslazione della collegiata dice: " *Federico imperatore qui castrum Montisilicis condidit* ".

La prima cinta di mura è munita di torricelle, aperte completamente verso l'interno, con una finestra ad arco tondo su ogni fianco al livello di dov'era il più alto impalcato. È anche la più conservata. Delle altre, abbattute dai terremoti (1222 e 1348) e dalle guerre, rifatte più volte, non restano che brevi tratti. Salvo le più antiche attorno al mastio, oggi vediamo le cortine costrutte nel modo proprio alle fortificazioni carraresi: un filare in cotto, uno in pietra, colla camminata di ronda aggettante dal vivo del muro, coi merli guelfi che v'impose Francesco il vecchio, guarniti di feri-

MONSELICE: IL MASTIO DELLA ROCCA.

toia, di buchi per il travicello d'appoggio, quadri e rastremati in alto. Più presso al mastio ne incontriamo di tondi col carro in color rosso sovente inquartato colla croce padovana. Ci tenevano i Carraresi alla rocca. Quando nel 1338 poterono aver Monselice: *fuit Padue gaudium magnum* – raccontano non ciceronianamente i Cortusi – *sed de Rocha multiplicatur in triplum.*

Ma scendiamo a Cà Marcello, a quel com-

plesso di edifizi a forma di sette che si scorge laggiù.

La parte più antica, che rimonta alla fine dell'XI o ai primi del XII sec. è quella compresa entro la seconda cinta, più verso il monte. Vediamo una gran camera tetra, anzi sala, che di quel tempo, oltre i muri a quadri di selce, internamente ben stuccati con calce sulla quale fresca ancora il muratore ha segnato il contorno d'ogni pietra col filo della cazzuola, conserva una bifora divisa da una tozza colonnina dagli spigoli smussati. Era questa la " *mansio publica* " o " *domus domnicata prope Ecclesiam Sancti Pauli ad justitiam faciendam* " di cui parlano i documenti? Il *prope* si dovrebbe intendere qui con una certa larghezza. A ogni modo che nel 1115 un palazzo vi fosse, nessun dubbio. Ricordiamo il marchese Folco d'Este aver tenuto quell'anno un placito appunto nella " *domus domnicata* " (11). E quando soggiornò qui il Barbarossa dovette trovare, non certo nelle case dell'alto, capace alloggio per sè e la corte. Non parliamo di Federigo II che a Monselice non avrebbe avuto un altro convento di Santa Giustina, come a Padova, per le sue donne e i suoi leopardi. Ma quanto a costui forse trovò già pronto il palazzo nuovo.

Sorse il cubo possente, isolato, in trachite del monte lavorata, con gli spigoli basilari a sperone. Il pianterreno che serviva a magazzini aveva ingresso separato; ma l'ingresso ai piani superiori, per maggior sicurezza, doveva essere dalla seconda cinta passando sopra il volto a costoloni che ancora sussiste e che nella parte anteriore mostra di essere assai vecchio. Nell'ultimo piano le finestre, su due lati amplissime, di minor grandezza sugli altri due, sono a tutto sesto con le ghiere in cotto adorne di una fascia a rombi come a Padova nelle case dei Da Romano e nel palazzo degli Anziani. E come in quelle le più ampie avranno racchiuso delle bifore.

Sotto alla linea del tetto, sotto alle finestre sporgono modiglioni a labbro rialzato che si spiegano solo pensando all'aver servito, come in altri palazzi coevi, a reggere i ponti messi giù a furia per saettare e rovesciar materia bollente e pietre in caso d'assalto (12). Tanti rimaneggiamenti ha subìto l'edificio che riesce arduo dare una data approssimativamente certa alle varie sue parti. La tradizione lo attribuisce ad Ezzelino che ebbe Monselice dal 1237 al 1256, sia pure dal '39 al '49 avendolo ceduto all'imperatore. In mancanza di documenti bisogna tenerne conto.

Però esaminando il piano più alto, al quale si accede ancora per l'antico portale romanico, simile alle finestre, ci accorgiamo che se oggi è diviso in tre ambienti, i muri divisori sono semplicemente accostati, rivelano cioè di essere stati costruiti non contemporaneamente ai maestri. Era quindi da prima un'unica vastissima sala, vera sala della Ragione, che poteva ben contenere la folla delle adunanze solenni o di quando si amministrava la giustizia. Un palazzo del comune insomma, il nostro; come quelli di Padova, di Bologna, di Orvieto, ecc. E allora non è avventato pensare alla repubblica padovana, a quei primi anni di vita pieni di vigore e di ardimento anche oltre la cerchia della città (le fortificazioni di Cittadella sono del 1220-21) (13).

Quando poi la sala sia stata ridotta come vediamo, ecco soccorrerci la tradizione con

MONSELICE: CA' MARCELLO.

un nome: Ezzelino. E chi se non lui avrebbe piantato lassù agli angoli della cornice di cotto portata da archi schiacciati quelli insolenti merli ghibellini? Non certo la repubblica padovana, nè i marchesi d'Este, nè i Da Carrara; tutta gente guelfa. Governando da tiranno, la sala delle assemblee era inutile; ed egli la ridusse ad uso di appartamento. E mi baso su questo fatto: in una delle camere v'è il famoso camino che per me – dico subito – considero del trecento e non del dugento; bene, questo camino ha il fumaiolo, ch'è un foro praticato nello spessore del muro, preso in mezzo alla cornice del palazzo, e in questa le arcatelle non sono per esso dimezzate ma s'interrompono e riprendono in modo da apparire evidente essere state costruite calcolando lo spazio per la canna che è più stretta di un arco; inoltre i corsi di mattoni vi proseguono precisi senza traccia di adattamenti. Se un camino c'era dunque anche prima del carrarese non poteva essere messo così da un lato del salone dove per la vastità di questo sarebbe riuscito insufficiente, ma in ambiente più piccolo: la camera attuale.

Fra le due finestre, fino a toccare il soppalco, s'innalza il camino monumentale. È una torricciuola emisferica in pietre cotte divisa in cinque anelli, ciascuno di poco più stretto del sottoposto, separati mediante un bordo liscio che solo nel primo è a dentelli gotici. L'ultimo finisce in una specie di merlatura a triangolo tronco che ricorda quella sul Museo Correr a Venezia. Salvo il più basso, ogni anello è adorno di nicchie ad arco acuto che si estendono anche sulle pareti scendendo fino al pavimento in modo da formar come due ali al camino. In queste ali le nicchie inferiori, perchè ad uso di ripostiglio dei lumi, sono molto profonde a differenza di tutte le altre che invece lo sono pochissimo. Ho detto acuto l'arco delle nicchie; ma da semplicemente acuto si modifica, successivamente salendo negli anelli, in trilobo, in quadrilobo per tornare a tre lobi nell'ultimo giro. Colonnine di mezzamaiolica (abbinate nella cappa: una verde, una gialla) sorreggono le nicchie; ora tortili, ora prismatiche, ora cogli spigoli seghettati, tutte con base e capitello espansi, formate di una terra rossa coperta di vernice brillante verde smeraldo, terra di Siena, e anche rossa. Dell'ultimo anello o crollò una parte o le sue colonnette andarono in pezzi; fatt'è che sono sostituite da altre in legno.

Fu creduto questo camino unico del genere. Bastava cercar nel palazzo e se ne sarebbero trovati altri due, di molto più modesti ma architettonicamente concepiti allo stesso modo; cappa semicircolare, alette sul muro risultanti da nicchie sovrapposte; in uno rettangolari, nell'altro ad arco tondeggiante. È lecito inferirne essere il nostro un esemplare più ricco sì e più artistico, ma di un tipo comune nella regione. Quanto all'epoca, vi fu chi lo fece carrarese e chi non si peritò di riferirlo al duecento. È certo che in quel secolo i camini erano noti; per non uscire dal campo delle arti figurative rammentiamo quei demoni che fuggono dai camini di Arezzo nell'affresco di Giotto in Assisi. Nè voglio tacere che ad Este negli scavi eseguiti (1898) là dove fu il castello marchionale si rinvennero molti pezzi di colonnette fittili verniciate degli stessi colori di queste di Monselice, e di tecnica e dimensioni uguali, per cui l'Alfonsi le con-

MONSELICE: CA' MARCELLO - L'INGRESSO.

siderò appartenenti a un camino dei marchesi. Ma io pur ammettendo, come dissi, che già nel tredicesimo secolo un camino fosse allo stesso posto, non credo accettabile assegnare il nostro a quel secolo, perchè il gotico orientalizzante che informa tutto il monumento non sarebbe stato allora concepibile da noi o almeno sarebbe stato temperato da ricordi romanici che qui non appaiono. Che nel padovano i camini fossero diffusi anche presso i privati lo sappiamo dallo statuto del 1339. I Carraresi poi ne erano prodighi; nel castello di Este eran molti per comodo del presidio, e uno, nel mastio, conserva ancora sulla cappa lo stemma di Ubertino (1338). Frequenti erano a Padova nelle camere della Reggia: quello dei carri (plaustrorum), quello di Ercole nella cancelleria, ed altri citati nei documenti [14]. Arrivavano a sentirne la necessità a tal punto che a Roma nel 1368 – come ricorda il noto aneddoto riferito da Andrea Gatari – Francesco I si fe' costruire all'albergo della Luna da muratori padovani portati con sè " due nappe di camini e le ruolle in volto segundo nostro costume, e fegli fare l'arme sue e i suo' cimieri su le nappe. Sì che da po' ch'el prefatto signore andò a Roma s'usarono i chamini di far fuogo ".

Quale la sua decorazione? La camera dove si trova, e l'altra, e il salone, erano a grandi rettangoli più alti che larghi, rossi e bianchi, ordinati a scacchiera. Decorazione assai semplice, quasi povera, ma comune nelle case Da Carrara. Nelle pergamene che parlano della Reggia vediamo citate: nel 1376 una camera a " quadris "; un'altra, forse la stessa, nel 1388; e più tardi, nel 1402 anche una anticamera adorna al modo istesso [15]. Ora, siccome l'altro camino a terreno è coperto, come le pareti, dai medesimi rettangoli, volli grattare un poco il bianco delle nicchie delle ali e sotto la calce riapparirono le tinte dei quadri.

Giusto per le ali vi fu invece chi [16], ingannato da due figure arieggianti nel costume al trecento, con scritto sopra una: Roma, e sopra l'altra: Babilonia, dipinte grossamente nelle nicchie che sottili torri ghibelline fiancheggiano scolpite nella pietra dell'arco, giudicò la pittura attuale rifatta su falsariga trecentesca. Niente di più erroneo. Si tratta in realtà di un'opera eseguita frettolosamente a tempera all'epoca dei Marcello, circa la metà del '500. Sono le solite raffaellesche allora di moda: mascheroni, vasi, trofei, animali fantastici. Hanno impiastricciato di gesso e di celeste perfino le colonnine, togliendo loro ogni splendore che prima doveva conferire un festoso aspetto policromo all'insieme. Questa pittura non interessa che pel tratto ricoprente i pennacchi dell'arco di sostegno. Nel centro si presenta l'onda d'oro in campo azzurro dei Marcello, sovrapposta ad altro stemma di poco più vecchio, indubbiamente della stessa famiglia. Gli stanno ai lati due leoni rampanti che tengono un sole nelle branche anteriori; dietro loro attaccata al collo e alla coda si gonfia una vela bianca col motto: " En dieu soyt " che è l'impresa dell'ordine napoletano della leonessa [17] del quale Renato d'Angiò insignì l'amico suo Jacopo Antonio Marcello di Francesco, valoroso condottiero veneziano. Un'altra e più rara onorificenza concessa a Jacopo Antonio è ricordata nello stemma che un lontano discendente fece scolpire

MONSELICE : CA' MARCELLO – BIFORA DUGENTESCA E TORRETTA TRECENTESCA.

sul pilastro marmoreo che divide le due porte d'entrata a questa e alla stanza che le sta vicina. Sotto allo stemma c'è un crescente e incisovi: " Los en croissant ". È questo l'ordine della luna crescente o del crescente [18] che si portava a mo' di collare, fondato nel 1448 da Renato d'Angiò e il motto è il principio della divisa dell'ordine che imponeva ai cavalieri di giorno per giorno " croistre et augmenter leur bien

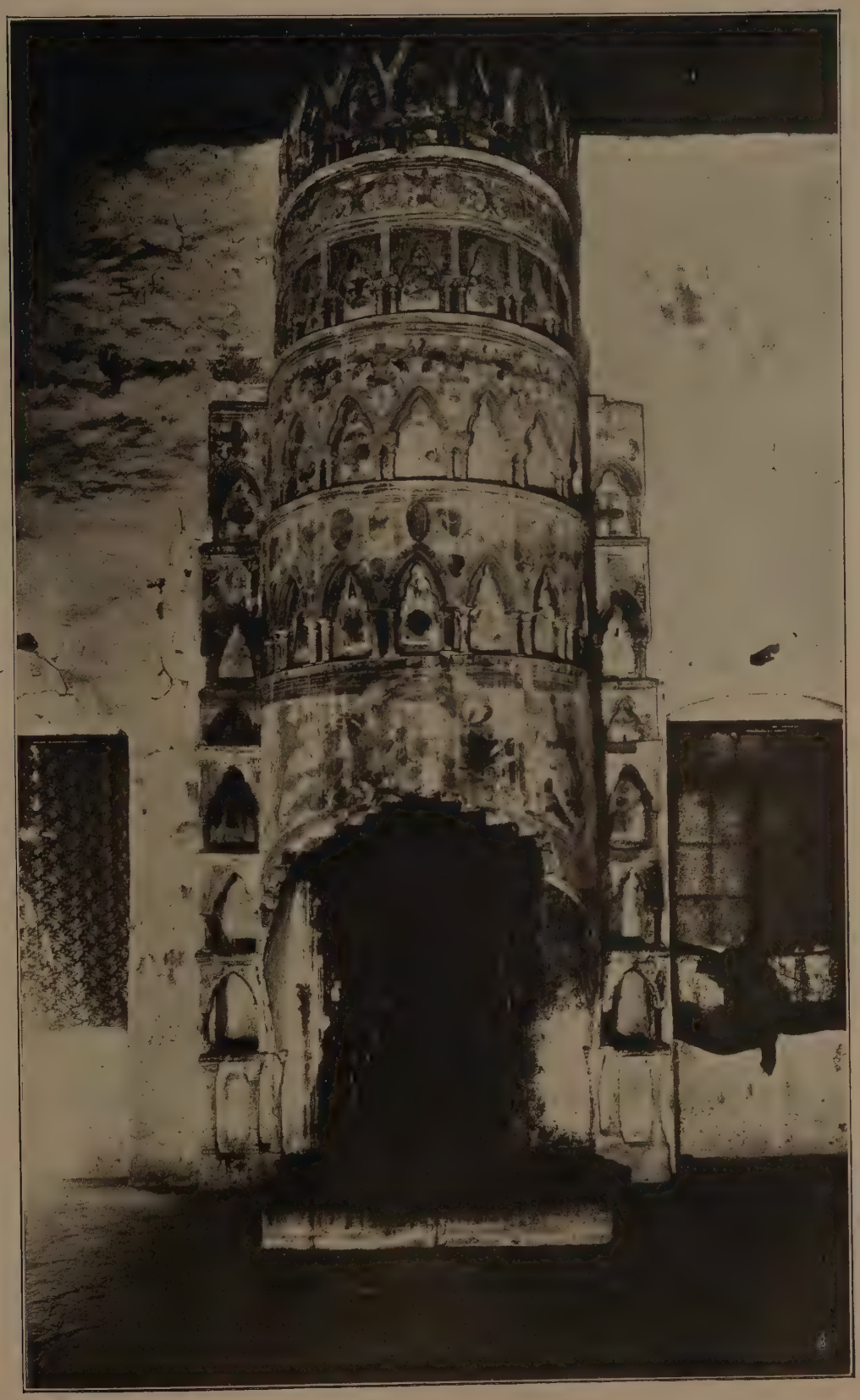
faire, tant en courtoisie et debonnaireté que vaillance et glorieux faicts d'armes". Cose, come ognuno vede, che a imporle oggi avrebbero un successone.

I Marcello fecero anche dipingere il soppalco della camera del camino e di quella con essa comunicante, a fiorami stilizzati, e onde greche e intrecci di nastri in ocria gialla su fondo marrone, scuriti dal fumo, tuttavia di vaghissimo effetto. Formelle di legno messe inclinate in avanti per esser meglio vedute riempivano gli spazi fra le travi; alcune pervenute fino a noi offrono figurati limoni, pere, melograni con intento naturalistico.

Per tornare ai Carraresi, non limitarono ai camini l'opera di adornamento. Nella sala che accennai trovarsi nella parte più antica dell'edificio, essi, chiusa una finestra nella parte a mattina, ne apersero due svasate, più in basso e ordinarono la decorazione che noi riproduciamo. Considerando che la pittura non è suscettibile di restauro m'è parso buona cosa conservarne il ricordo prima che vada perduta a somiglianza di quella della Reggia e delle altre case dei Carraresi; tanto più che il prof. Travaglia ne pubblicò una copia non troppo fedele [19].

Un alto fregio a fogliami gotici gira attorno ai muri interrotto da rombi con lo stemma carrarese, dei quali uno solo è rimasto e sovrapposto ad altro pure col carro, ma grafito e colorato in rosso. Finte travature, vicine vicine, sostengono il fregio, e sotto a quelle un bastone tiene allacciata a festoni una tenda verde arricchita da larghe frangie ovate, come d'ermellino, che copre tutto il resto del muro fino allo zoccolo, ripartito in riquadri di finto marmo. Gli spazî lunati tra l'uno e l'altro festone sono campiti in nero e fioriscono di ramoscelli fogliati con due gigli in boccio e tre roselline bianche. Nel centro d'ogni parete grandissimi quadrilobi circondavano l'arma gentilizia di famiglia. Se ne vedono ancora due, ma assai guasti: uno tutto occupato dal carro rosso e il campo delicatamente rabescato a fiorami bianchi, l'altro da una targa inclinata col solito stemma, sormontata da un cimiero. Di quest'ultimo restano poche macchie di colore ma dalla loro disposizione e qualità per via di confronti ed esclusioni coi cimieri adoperati dagli altri principi, sembrano formare il saraceno proprio a Ubertino e ai due Franceschi [20]. Forse la decorazione è del tempo di Francesco il vecchio che ricostrusse (1355) la seconda cinta di mura che passava lungo il volto del palazzo, e sue forse sono le torri in mattoni merlate alla guelfa aggiunte alla parte più antica degli edifici, una delle quali anzi viene a legarsi colla sala dipinta e conserva il terzo dei tre camini accennati.

A questo modo dovevano essere le pitture murali nelle case signorili del tempo. Lo intuì genialmente il Moschetti che di questo motivo, interpretato liberamente, si giovò per la sua camera petrarchesca esposta a Roma nel 1911 [21]. E appunto l'anno scorso, scrostando le pareti di quello che, secondo la tradizione, fu lo studiolo del poeta in Arquà, ebbi la fortuna di ritrovare alcuni frammenti della decorazione antica. Anche qui abbiamo la tenda appesa a un bastone, con anelli invece che con lacci, e sopra corre un fregio a fogliami gotici interrotti da piccoli quadrilobi racchiudenti uno stemma. Di questi stemmi uno ci è per-



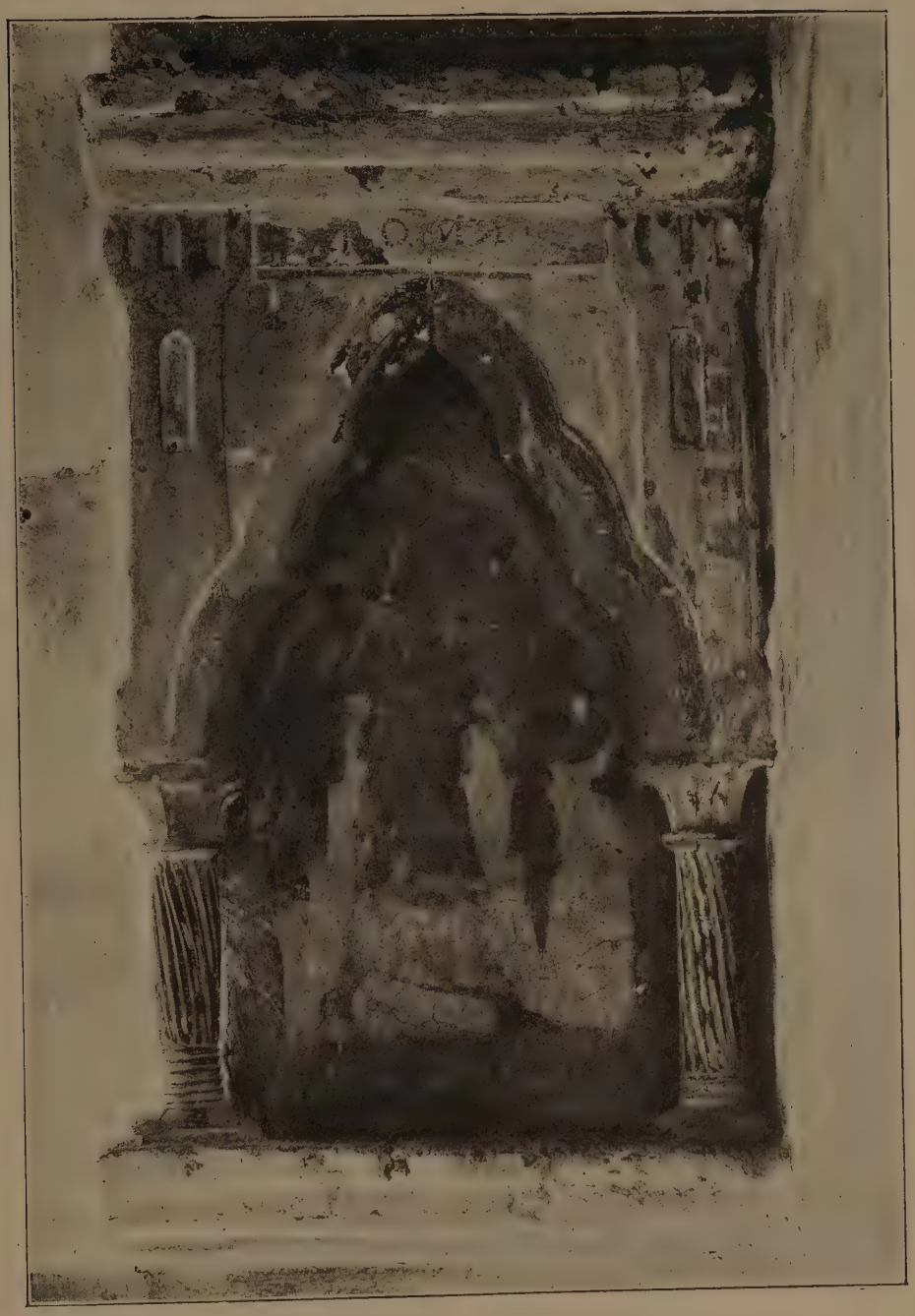
MONSELICE: CA' MARCELLO - CAMINO TRECENTESCO.

MONSELICE: CA' MARCELLO - PARTICOLARE DEL CAMINO.

venuto; e in esso, se il desiderio non mi inganna, vorrei riconoscere l'arma del Petrarca perchè se uno degli elementi costitutivi – la stella – manca non è da escludersi vi fosse essendochè disgraziatamente al suo posto l'intonaco è rotto; mentre il resto, sbarra d'oro (qui gialla per necessità) in campo azzurro, concorda pienamente.

Del castello usarono i Da Carrara come di prigione o, per esser più esatti, di tomba per i cari parenti. Primo fu Jacopino. Dicono volesse far avvelenare il nipote, suo compagno nel principato; il nipote lo seppe e una sera a Padova, era di caldo, che Jacopino senza sospetto cenava co' suoi cavalieri "nel bruollo dei pozuolli di soto" ecco d'improvviso irrompere Francesco, con gente d'arme, buttarsi sullo zio: "Barba voi siete preso. E di presente sanza più strepido quello fu sostenudo" (22). Il prigioniero fu condotto in questo e in quel castello, finalmente a Monselice, e qui morì a 45 anni dopo diciassette di carcere. Sul cimiero portava un'idra a cinque teste urlanti e saettanti; presagio del destino. Era seppellito da pochi mesi in Carrara, che altri due vennero a finire la vita: l'abate Bonifacio e Nicolò implicati in un'altra congiura ai danni dello stesso Francesco I.

Quando il castello con la città passò ai Veneziani questi non seppero presto che farne avendo il podestà alloggiamento in altro palazzo. E fu allora che lo cedettero ai Marcello, probabilmente a quell'Jacopo Antonio ricordato più sopra. Ne vorrei ve-



MONSELICE : CA' MARCELLO - NICCHIA LATERALE DEL CAMINO.

dere un'allusione in quel che scrive Marin Sanudo all'anno 1483 parlando di Monselice: "et ancora habiamo (intende la sua famiglia) sopra quello monte una caxa contra quella olim di Jac.° Ant.° Marcello e conte".

Nei quasi quattrocento anni che i Marcello tennero il palazzo, oltre le notate, vi fecero altre modificazioni. Principalissima, già nel sec. XV, la riunione dei due edifici mediante un corpo di fabbrica che passa sopra il volto all'uopo ingrandito. Vi aper-

MONSELICE: CA' MARCELLO.

STEMMA DEI MARCELLO.

sero bifore e trifore di stile archiacuto e il tetto, a un solo piovente, lo coronarono di merli ghibellini aventi solo scopo decorativo. In quel torno di tempo costrussero la scala esterna che porta al primo piano. Infine nel sec. XVIII aggiunsero un oratorio che ancora rimane, semplice e lindo.

Ma nel 1840 ecco, per acquisto all'asta giudiziale, palazzo e oratorio passare dalla contessa Benedetta Giustinian-Lolin maritata Marcello a certo Rossi, e questi senza pure entrarne in possesso rivenderlo tre anni dopo ai Giraldi, che lo tengono ancora. Fu il principio dell'abbandono. Di fuori la massa merlata e ferrugigna par salda e pronta a sfidare i secoli; in realtà, salvo una parte, è disabitata, nuda, coi muri scialbati di calce, corsi da fenditure che dal tetto scendono al basso, coi pavimenti incurvati pel cedimento delle travature di appoggio, colle finestre o accecate del tutto o ridotte a pertugi. Nelle notti d'inverno o di burrasca il vento urla attraverso gli scuri mal connessi, penetra nei saloni, s'ingolfa su per le gole dei camini e per le strombature delle scale, porta via con sè le grida di Jacopino.

Il castello è in rovina. La rocca è in rovina. Il monte se lo mangiano via via nascostamente meglio che se fosse un panettone. Ohibò! nessuno vuol dire che le mine non facciano rumore, che gli operai non si vedano aggrappati al sasso, come le rondini di mare. Ma i buoni Monseliciani sono assuefatti ai colpi e non guardano in alto. Già l'uomo stenta a guardare in alto. Se mai, se ne accorgono a cose fatte. "Tò! hanno de-

MONSELICE: CA' MARCELLO - FREGIO TRECENTESCO DIPINTO NELLA SALA DELLA BIFORA.

molito la Torre della Regina. Tò! è andata giù anche la chiesa di Santa Maria de medio monte". E così una torre oggi, una cortina domani, verrà giorno che della rocca non resterà ricordo che sulle carte.

E pure è stata buona anche nell'ultima guerra. Una capannuccia proteggeva lassù un soldato, una mitragliatrice. E il soldato scrutava i cieli vasti, segnalava le direzioni dei venti, seguiva le nuvole che venivano o andavano al Carso, al Piave, ai campi di guerra. Mezza Italia, tutta l'Italia giovane è passata di là e conserva negli occhi il profilo duro del monte. A più d'uno certo dorrebbe se quel profilo mutasse, se l'azione degli uomini lo distruggesse.

Appunto ho cercato ospitalità sulle pagine di "Dedalo" con questa speranza: che le fotografie invoglino chi può a studiare il monumento, e chi ne è padrone a sentire col peso l'onore della responsabilità, e chi ama le belle antiche cose a interessarsene.

Ma: e il Governo? che cosa fa il Governo? Non abbiamo una legge per le belle arti?

Ecco, si vede un edificio che si ritiene di pregio? lo si elenca: secolo tale, stile tale, e via a far nera una paginetta; dopo, la posta recapita al proprietario una notifica ministeriale su bella carta lucida e infallantemente il padrone va in bestia e manda a tutti i diavoli l'arte, la storia, e chi se ne occupa. Fin qua madonna legge fa la sua bella figura, e ai furibondi presenta il profilo severo. Ma supponiamo che

il monumento si guasti, che lo si alteri; penserete: povero proprietario! Niente povero proprietario! È madonna legge invece che sta male e si agita sullo scanno e fa gli occhiacci e fa il finimondo; il proprietario giù se la gode. Perchè? perchè la legge è impotente [23]. Dice la legge: " Le cose mobili ed immobili (d'interesse storico, ecc.) qualora deteriorino o presentino pericolo di deterioramento e il proprietario non provveda ai necessari restauri in un termine assegnatogli dal ministro della Pubblica Istruzione potranno essere espropriati ". Allegro quel governo d'Italia che pensasse d'applicare sul serio la legge. Un quadro, una statua potranno essere espropriati e messi nei musei; ma una casa, un palazzo? No, no, bisogna modificare la legge. Pensare ad altri rimedi. Altrimenti assisteremo a questa trista commedia; che potremo ben dichiarare monumentali gli edifici più belli, ma non daremo loro che il conforto di scomparire catalogati ed etichettati; e potremo ben avere funzionari colti attivi intelligenti ma correremo il rischio di vederci spogliati del retaggio più visibile e caratteristico. Se le statue e i quadri sono, quando lo sono, bellissime cose, non dimentichiamo essere gli edifici quelli che danno il carattere alle città nostre.

ADOLFO CALLEGARI.

---

(1) GLORIA, *Di Padova dopo la lega stretta in Cambrai*, Padova 1863, pag. 38.

(2) SCARDEONE, *De Antiq. urbis Patavii.* Basileae 1560, pag. 16.

(3) GLORIA, *Cod. Diplom.*, vol. I, n. 26.

(4) Dalla porta si entra in una camera spaziosa; da questa per una botola si sale alla camera superiore e per altra botola si scende alla base, dalla quale, secondo una tradizione che apparirebbe non infondata, si usciva mediante viadotti ai piedi del colle. Uno conduceva alla piazza di San Paolo, uno alle cave.

(5) SALOMONIO, *Agri Patav.*, inscr., Patavii, 1696, pag. 66.

(6) MAIN, *Il cardinale di Monselice Simone Paltanieri nella storia del sec. XIII*, in " Nuovo Arch. Veneto " tomo XXXI (1920), pag. 94.

(7) SELVATICO, *Notizie stor. sull'Arch. padov. nei tempi di mezzo*, in " Giornale delle Belle Arti ", Anno I.

(8) ROLANDINI, *Cronica.*

(9) La traslazione (11 ottobre 1256) deliberata dal vescovo Giovanni Forzatè su richiesta del Paltanieri arciprete di Monselice, fu autorizzata dal papa Alessandro IV con bolla 6 febbraio 1257. Il vesc. Barozzi nella sua visita (Arch. Curia Vesc. di Padova) del 1489, dice " Translationis causam dedit infelicis memorie Fredericus q. romanus imperator, qui ecclesiam in summitate montis in honorem beate Iustine constructa funditus dirrui, et turrim ibi edificari ac circa ipsam castrum construi, destructis quibusdam domibus canonicorum et aliis, et suo fisco addictis, fecit ".

(10) GLORIA, *Il territorio padovano illustrato*, Padova 1862, parte II, pag. 133. Della stessa è il VENTURI, *St. dell'Arte.* Vol. III pp. 59-60.

(11) MURATORI, *Antichità estensi*, parte I. c. 32.

(12) Più semplicemente possono anche essere stati messi per comodo dei muratori in caso di restauro.

(13) La rep. padovana non badò mai, pare, alla donazione di Monselice fatta al patriarca di Aquileia da Filippo re dei romani nel 1207.

(14) GLORIA, *Docum. inediti intorno al Petrarca.* Padova 1878, pp. 35-36.

(15) GLORIA, *Docum. inediti intorno al Petrarca.* pp. 36 e 38.

(16) TRAVAGLIA, *Il camino nel castello carrarese di Monselice.* Padova 1913, pp. 15-16.

(17) Cfr. GIUSTINIAN, *Hist. di tutti gli ordini mil. e cavall.* Venezia 1692, pp. 600, 601 e 707, 708.

(18) JOUBERT, *L'ordre du croissant et ses chevaliers italiens.* in " Ateneo Veneto ", anno XXIX vol. II, p. 399.

(19) TRAVAGLIA, *Op. cit.*, pag. 19.

(20) *I cimieri dei Signori da Carrara*, cod. membr. del sec. XV al Mus. Civ. di Padova (B. P. 125 XXII).

(21) MOSCHETTI, in " Boll. del Museo Civico di Padova ", annata XIII, 1910 pp. 141, 142.

(22) GATTARI, *Cronaca.*

(23) Vedi a proposito della Rocca, la " Cronaca dei restauri ", ecc. della Soprintendenza dei Monumenti di Venezia, Venezia 1912, pag. 172.

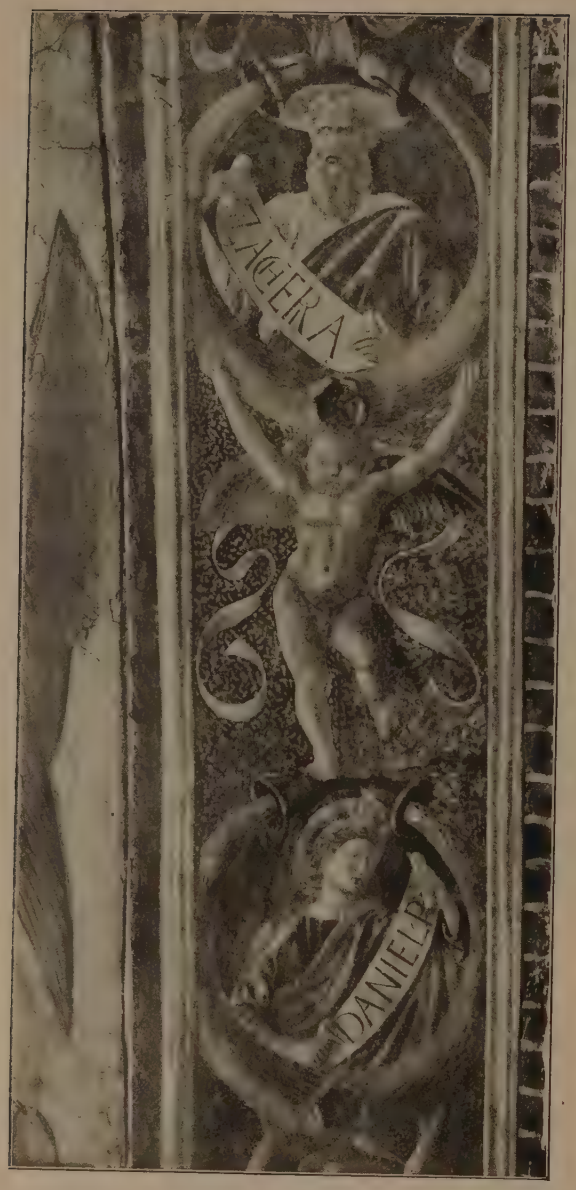
ANDREA DEL CASTAGNO: LA MORTE DELLA VERGINE.
(MOSAICO) - VENEZIA, SAN MARCO.

UN'OPERA IGNOTA DI ANDREA DEL CASTAGNO: IL SAN TEODORO DI VENEZIA.

Aspettavo sempre che Giuseppe Fiocco fosse messo nella possibilità di pubblicare un più esteso studio, che non quello dell'"Arte" 1921, circa le pitture di Andrea del Castagno da lui riconosciute nella cappella di San Tarasio a Venezia, recando uno dei più importanti contributi che la storia dell'arte abbia ricevuto in questi ultimi tempi riguardo al problema del divulgarsi dell'arte Fiorentina nelle regioni Venete durante il primo rinascimento (*pagg. 174-175*).

Ma in questo lungo periodo postbellico le iniziative di restauri nuovi hanno dovuto cedere il passo alle ben più urgenti e costosissime riparazioni degli enormi danni artistici di guerra, per cui anche i restauri di San Zaccaria hanno dovuto subire quella lunga sospensione di lavoro che ha paralizzato tanti utili studii.

Frattanto il ripulimento degli affreschi del Castagno prosegue a lunghi intervalli e di essi chi sa quanto si faranno ancora



FRANCESCO DA FAENZA: DECORAZIONI DI UN SOTTARCO. VENEZIA, SAN ZACCARIA *(fot. Alinari)*.

aspettare buone riproduzioni dettagliate. Intanto, per dire la mia, io credo che quel nome di Francesco da Faenza iscritto dopo quello di Andrea da Firenze non voglia significare la sua parte nell'opera essere stata così secondaria da implicare soltanto la dipintura dei fregi o figure dell'arco e delle altre parti decorative. Andrea probabilmente fece il progetto e i cartoni ed eseguì di sua mano taluni dei Santi tra i quali San Marco, San Giovanni e San Matteo così masacceschi, come bene osserva il Fiocco, da manifestarvi, meglio che non in pitture successive, la propria origine artistica. Invece vi sono figure come quelle del Padre Eter-

ANGELO DEL CASTAGNO: SAN GIOVANNI EVANGELISTA - VENEZIA, SAN ZACCARIA.

ANDREA DEL CASTAGNO: ASSUNZIONE DELLA VERGINE - BERLINO, MUSEO.

ANDREA DEL CASTAGNO: SAN TEODORO (MOSAICO) - VENEZIA, SAN MARCO.

ANDREA DEL CASTAGNO: LA CROCEFISSIONE
FIRENZE, CENACOLO DI SANTA APOLLONIA.

no, di San Giovanni Battista ed altre, che rivelano, sotto l'influenza immediata di Andrea, un'altra tradizione di tipi e di drappeggi, nell'indirizzo piuttosto di Gentile da Fabriano. Questa è probabilmente la parte di Francesco da Faenza, che dovette condurre a termine su disegni del Fiorentino il lavoro lasciato in sospeso; ed ecco perchè vi aggiunse il proprio nome. Quanto alle pitture del sottarco quei medaglioni di Santi, come pure certe energiche teste di angioli in rosso nelle vele, sono talmente di carattere puro castagnesco, che, se non proprio tutte dalla mano stessa di Andrea, furono eseguite certo su suoi cartoni. Ma tutto ciò si potrà meglio discutere quando questi preziosi dipinti saranno terminati di restaurare e di illustrare.

L'importanza di questi affreschi è per me definitiva riguardo alla questione del noto gruppo in mosaico della cappella dei Mascoli, malgrado le pregevoli dimostrazioni di Adolfo Venturi confermate dallo stesso Fiocco, il quale anche dopo la sua scoperta continua a vedervi l'opera giovanile di Andrea Mantegna sotto l'impressione trasformatrice del Castagno (*pag. 173*).

Io invece sono sempre stato favorevole

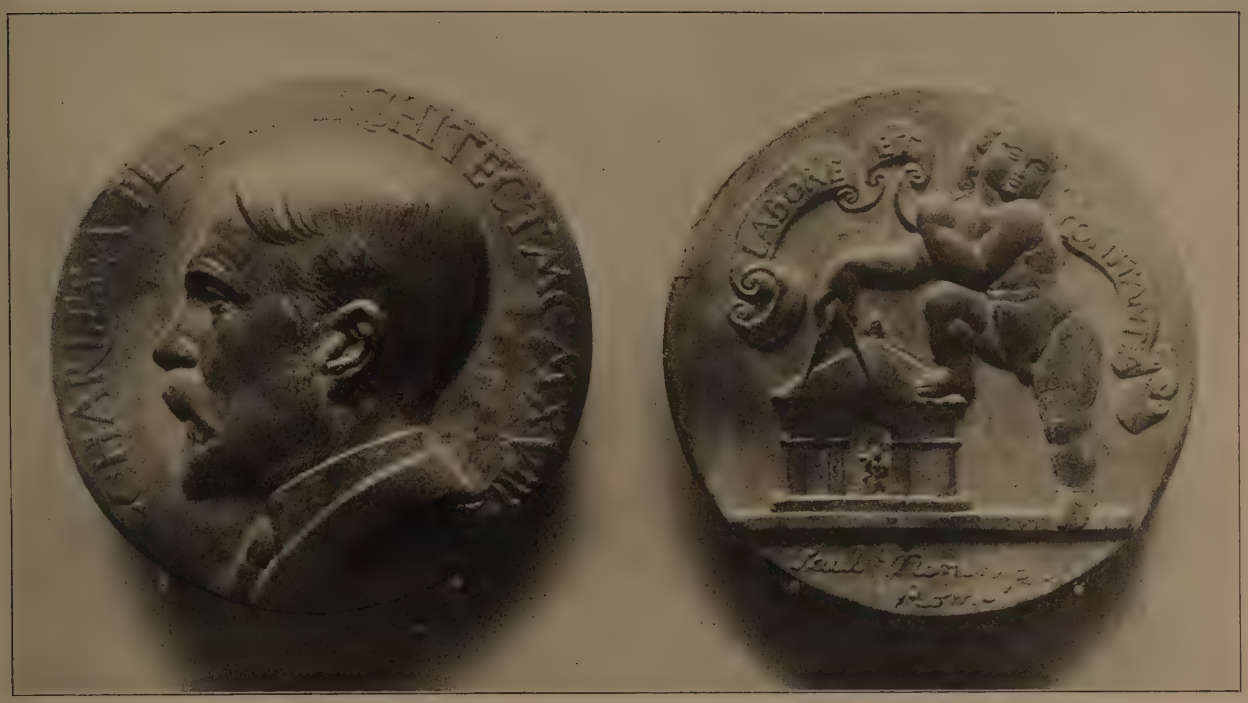
ANDREA DEL CASTAGNO: IL REDENTORE - FIRENZE, SS. ANNUNZIATA.

alla teoria del Thode che vi riconobbe per primo l'opera del Castagno, e tanto più mi ostino in tale convinzione oggi che vi è la prova del suo soggiorno in Venezia circa il 1442. Dico circa, perchè tale data indica il compimento della cappella di San Tarasio per opera di Francesco da Faenza che vi appose le iscrizioni. L'aggruppamento rado e il movimento disinvolto delle figure che circondano la morta Vergine, le forme delle teste, le masse dei capelli, le grandi aureole a piatto, i complicati drappeggi a strascico di stoffa grossa e gonfia, i robusti cangianti non sono caratteri del Mantegna, tanto più aristocraticamente contenuto nei suoi panni sottili da parer quasi fermo, e tanto più cromaticamente delicato, ma bensì dell'esuberante e rude fiorentino nelle forme più slanciate delle opere anteriori, come la " Crocifissione " del Museo di Santa Apollonia (*pag. 178*).

Come e perchè poi oltre il Giambono anche un terzo maestro evidentemente dell'ambiente padovano-toscano abbia collaborato a quella scena disegnando l'architettura e il Padre Eterno, e perchè anche nelle altre composizioni del Giambono si scorga in certe movenze e in certi ripiegamenti di manto l'impressione prodotta dallo stile del Castagno, io non saprei proprio spiegare.

Ma più di tutte queste discussioni mi interessa qui dimostrare che gli affreschi di San Zaccaria e i mosaici di San Marco non sono la sola opera di Andrea del Castagno a Venezia. Un altro mosaico nella lunetta della porta della cappella di San Teodoro dietro San Marco, ove si radunava il tribunale dell'inquisizione, rivela l'arte del grande fiorentino (*pag. 177*). Rappresenta " San Teodoro ", in mezza figura, nell'atto di uccidere il drago ed ha tutti i caratteri di composizione, di fisionomia, di colore di Andrea. Se si paragona la testa chinata dai tratti rudi e dalle dense ciocche di capelli con altre nella stessa posizione, come il crocifisso del sopraindicato Museo o come il più tardo Cristo, che appare sopra il San Giuliano all'Annunziata (*pag. 179*) vi si riconosce, ragion fatta alla differente tecnica, un medesimo contrarre di sopracciglia e di bocca, che lo fa sembrare un fratello ingentilito di Pippo Spano. L'energia elastica dell'atteggiamento fa già pensare, come per il bellissimo " David " della raccolta Widener a Filadelfia, ad Antonio del Pollaiolo, discepolo del Castagno; mentre quelle armonie di celeste e di argento rievocano la sua discendenza stilistica fino al Botticelli; e quel drappo rosa dalle pieghe profonde e gonfie, svolazzanti come negli Angioli di Andrea nella tavola di Berlino 1442 (*pag. 176*), si intravede nelle tanto rovinate scene soprastanti il cenacolo di Santa Apollonia e lo eredita Pier della Francesca. Tra questo San Teodoro dal gesto pronto e dalla larga e rilevata struttura e i suoi fratelli mantegneschi o vivariniani vi è tutta la differenza che può correre tra la manifestazione di una razza di architetti e di scultori, e quella di una razza di pittori.

CARLO GAMBA.



P. MANSHIP: MEDAGLIA DELL'ARCHITETTO PLATT.

LO SCULTORE PAUL MANSHIP.

Gli scultori negli Stati Uniti sommano oggi a seicento; un secolo fa o poco più si potevano contar sulle dita. Questo che è il risultato dello straordinario sviluppo di una ricchezza desiderosa di circondarsi di elette creazioni d'arte, lascerebbe supporre il sorgere contemporaneo di una vera e propria scuola di scoltura nazionale. Nel fatto non è così. La scoltura, come del resto tutte le arti, rappresenta nel Nord-America il prodotto di una importazione dall'Europa e non il frutto spontaneo di una tradizione indigena. Nell'assenza completa di tale tradizione fuori dal Messico, quando i più antichi scultori americani cominciarono a modellare le loro statue, si rivolsero ai tipi dettati dal vecchio mondo. E siccome si era allora in pieno neoclassicismo, così fu con un " Orfeo " di Crawford nel Museo di Boston, e uno " Schiavo greco " di Powers, titoli già di per sè eloquenti, nella Galleria Corcoran di Washington, che mossero i primi passi degni di nota.

Si può pensare che una qualche influenza venisse in tal senso esercitata dal monumentale Washington di Canova in Raleigh distrutto poi da un incendio, come certamente dovette sulle prime essere esercitata dagli scultori, sbozzatori e fonditori italiani cui tutti i paesi si rivolgevano in quell'epoca per la statuaria in marmo o bronzo. Ma ben presto le cose cambiarono

P, MANSHIP: PARTICOLARE DELLA SALA FUNERARIA DI PIERPONT MORGAN - NEW-YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

e con il prevalere nel mondo delle arti della egemonia francese, Parigi divenne l'Atene e la Mecca degli scultori nord-americani. I quali tutti, senza quasi eccezione, anche se iniziati nelle Accademie sorte frattanto numerose nei loro Stati, andavano a cercare nell' " École des Beaux Arts ", l'ultimo perfezionamento. E da Parigi, Augustus Saint Gaudens recò circa il 1870 un nuovo e definitivo impulso alla scoltura patria, infondendole un senso di verità sino ad allora sconosciuto al suo lento progredire scolastico.

" Saint Gaudens, dice Kineton Parkes (1), fu per la scoltura americana ciò che fu Alfred Stevens per l'Inglese, Meunier per la Belga e Rodin per la Francese. Non che egli somigliasse ad alcuno di costoro nei suoi metodi, ma v'era in lui la stoffa d'una personalità artistica tanto forte da dar vita ad una scuola che potè durare molti anni dopo la sua morte, per la forza di propulsione impressale ". Infatti dopo di lui gli Stati Uniti contarono una pleiade di scultori capaci, come Daniel Chester French, Lorado Taft, Cyrus Edwin Dallin, Frederick Macmonnies, George Grey Barnard, Solon Borglum, Alexander Stirling Calder, e molti altri minori, capaci di cimentarsi con onore in ogni genere, dal monumento al busto, dalla fontana al bibelot. Con onore, ma, ripeto, senza una nota di schietta originalità nazionale. E le loro opere condotte tutte sulla falsariga della abilità professorale dei loro maestri di Francia, gli Chapu, i Mercié, i Falguière, i Puech, i Fremiet, restano in una sfera di realismo positivista, borghese e democratico.

Era necessario dare così una idea sia

P. MANSHIP: PARTICOLARE DELLA STELE FUNERARIA DI PIERPONT MORGAN - NEW-YORK, METROPOLITAN MUSEUM.

P. MANSHIP: SALOME.

P. MANSHIP: IL CENTAURO E LA DRIADE.

P. MANSHIP: ERCOLE FANCIULLO (FONTANA).
ROMA, ACCADEMIA AMERICANA.

P. MANSHIP: RITRATTO DELLA FIGLIA PAULINE.

P. MANSHIP: RITRATTO DI JOHN BARRIMORE.

pur sommaria dello sviluppo e delle condizioni della scoltura americana per far intendere tutto il valore dell'artista cui queste pagine sono dedicate: Paul Manship. Poichè egli, di fronte al realismo dei suoi immediati predecessori e contemporanei d'America, rappresenta le reazione idealistica. E mi spiego subito con l'aiuto delle ripro-

P. MANSHIP: RITRATTO DI JOHN D. ROCKEFELLER.

duzioni qui date.

Guardando questi bronzi, questi marmi, si sente che non sono dei pezzi di un vero reso così come si presenta, frammenti di vita avulsi dalla vita con tutte le sue accidentalità e incompiutezze, ma che piuttosto costringono il vero in immagini obbedienti ad una visione soggettiva di bellezza. In altre parole essi non mirano a piacere per la loro aderenza alla natura, ma per il loro valore di astrazione lirica. Perciò quanto a modellato rifuggono dal tocco impressionista basato sui puri effetti illusionistici di chiaroscuro, e si concre-

P. MANSHIP: LANCIATORE DI GIAVELLOTTO.

tano in volumi plastici ben definiti; quanto a composizione, fuori d'ogni rapporto con la realtà, obbediscono ad una legge intrinseca d'armonia; e quanto a resultato estetico tendono soprattutto ad un arabesco decorativo.

È in tal senso che ho inteso definire l'arte di Paul Manship come idealista in antitesi al realismo di quella degli scultori nord-americani in genere. Antitesi che, all'infuori del contenuto strettamente personale, si spiega con la diversa formazione spirituale e tecnica dell'uno e degli altri. Perchè mentre, l'abbiamo visto, questi compiva-

P. MANSHIP: DIANA.

P. MANSHIP: LA FUGA DELLA NOTTE.

P. MANSHIP: ATALANTA.

no il loro tirocinio in Francia sotto la guida dei maggiori rappresentanti del realismo contemporaneo, quegli si volgeva, dopo un primo periodo di studi condotti in America all'Accademia di Pensylvania, verso gli antichi, studiandoli in Grecia e a Roma ove trascorse come pensionato gli anni tra il 1909 e il 1912. La classicità ellenica fu dunque la sua vera ispiratrice. Da essa egli derivò i soggetti, i tipi, le forme della grande stele funeraria in onore di Pierpont Morgan (*pagg. 182-83*) per il Metropolitan Museum di New York nelle allegorie del ricco fregio marginale, da essa le sfingi, i vasi, le erme per la villa Schwab in Pensylvania e la villa Mac Cormick a Chicago, da essa ancora il motivo iniziale di una folla di altre opere grandi o piccine apparse in varie esposizioni. E solo se ne staccò durante un breve periodo di infatuazione per l'arte orientale, quando scolpì una serie di pannelli a ornamento di un palazzo privato di New York, la notissima " Salome ", e altre cose minori riecheggianti ora l'India ora la Cina (*pagg. 184-85*). Quanto all'arte italiana, essa appare nella sua arte come una influenza appena momentanea e sensibile solo nelle medaglie e nei ritratti, specie in quello gentilissimo della figlia in fascie (*pag. 187*).

È implicito in tutto ciò che se non ha guardato alla Francia, Paul Manship si è però nutrito d'altri esempi. In siffatto basarsi su una cosciente e determinata assimilazione culturale anzichè su di un vergine contatto con la natura egli, pur differenziandosene quanto a indirizzo estetico, ben si ricollega nel metodo agli scultori suoi conterranei. Si può anzi dire che abbia spinto quel metodo tant'oltre da farsene quasi un'arma per la conquista di una originalità, non diversamente da come, complicando incroci e innesti di piante si ottengono nelle serre fioriture rare e singolari. Sarà un'originalità distillata da mille esperienze critiche, invece di quella spontanea d'un primitivo, ma è anch'essa una forma d'autentica originalità capace d'assurgere a vere altezze di stile. E basterà guardare una delle sue opere tra le più recenti per convincersene.

Voglio alludere alla " Diana cacciatrice " (*pag. 191*). Dove sono qui i ricordi della Grecia o della Cina? Il mito sì è classico, l'arabesco tutto linee pungenti e fuggenti sì è orientale, ma tutto ciò in modo tanto vago e generico da non andar oltre una tendenza appena percepibile, una sfumatura. Col fatto Paul Manship ha dato vita ad un fantasma ben suo, e l'ha pensato, atteggiato, concretato in forme tutte sue. La Dea balza leggera e veloce tendendo l'arco, mentre il cane, simile ad una fiera irsuta l'accompagna. Audacissima è la composizione del gruppo quasi sospeso nell'aria, felicissima la trovata del fogliame selvatico che riccioluto lo sostiene, efficacissima l'istantaneità della corsa scattante rapida come un volo. I dettagli sono della più sobria eleganza, e l'insieme ha una assolutezza araldica, oserei dire. Immaginatela questa Diana nella sua sagoma frastagliata di bassorilievo traforato, con il polito lustrare del bronzo fuso in forme ben tornite, immaginatela contro lo sfondo arboreo d'un giardino, tra un occhieggiare di sole. V'apparirà allora nel suo vero aspetto di evocazione favolosa, e nel pieno valore di fantasia ornamentale.

Tale vuol essere, superata la fase delle troppo ligie obbedienze e derivazioni, tale

è già l'arte di Paul Manship. E quando avrò ancor detto di lui che ha solo trentotto anni, che è già celebre in patria e che ha una tempra di fertilissimo lavoratore, nulla vi sarà più da aggiungere per indicare qual posto l'attenda, con l'odierno risveglio d'idealismo classicheggiante, nell'arte di domani.

ANTONIO MARAINI.

(1) KINETON PARKES, *Sculpture of to day*, vol. I, ed. Chapman and Hall, London.

COMMENTI.

UN'INCHIESTA SULL'INSEGNAMENTO ARTISTICO.

Dopo quelle pubblicate nei fascicoli di aprile, maggio, giugno e luglio, ecco le ultime risposte alle nostre domande sulla riforma dell'insegnamento artistico. Nel prossimo numero trarremo le nostre conclusioni da questa inchiesta. E non sarà difficile.

Ripetiamo le domande:

1) *È utile che l'insegnamento delle tre arti maggiori resti, negl'Istituti e Accademie di Belle Arti, separato dall'insegnamento delle arti dette minori? O è necessario che tutto l'insegnamento dell'arte diventi solo pratico e tecnico, che cioè si crei in varii gradi un solo tipo di Scuola e d'Istituto d'arte, con laboratorii e officine, adattando queste Scuole e Istituti agli usi, alle tradizioni, ai materiali e alle industrie artistiche locali?*

2) *Se si crede che i due insegnamenti debbano restare distinti, quali Istituti di Belle Arti possono essere soppressi? E quali possono essere utilmente trasformati in Istituti e Scuole d'arte industriale?*

G. U. ARATA.

Nessun tempo è mai stato quanto questo che segue la Vittoria, conveniente a riordinare e unificare anche nell'arte la frammentaria suddivisione nazionale di un secolo fa: cioè a dire quelle piccole istituzioni artistiche sparse negli antichi staterelli e che oggi non hanno più la loro ragione d'essere.

L'organismo di queste accademie, "mercato d'arti belle e di scienze" per dirla col Foscolo, si trascina in uno stato di consunzione come quello di certe malattie insanabili che scompaiono solo con la morte di chi ne è colpito.

Ad esempio, come si creano oggi in Italia gli architetti o meglio, i "professori di disegno architettonico"? In un modo molto semplice, anzi semplicista: col far loro ingrandire per sei o sette anni frammenti decorativi, squarci d'architettura greca o romana, per lo più copiati da tavole disegnate dagli alunni delle scuole di Francia o da altre tolte anch'esse da volumi preparati e posti in commercio da austriaci e da tedeschi; oppure col far comporre dagli allievi edifici cervellotici, sotto la guida d'un maestro spesso ignorante e deficiente. Gli alunni imparano a copiare materialmente l'architettura greca o la romana, unica e quasi esclusiva base di tutto l'insegnamento accademico; ma escono dalle scuole senza aver capito il concatenamento che c'è tra un tempio pagano e la filosofia e la religione che ne dettarono i cánoni, senza aver compreso quale complessa e completa civiltà fosse l'antica.

Tutto è falso in coteste scuole: falso quel certo sapore di coltura che il pubblico attribuisce ai giovani licenziati dagli Istituti di Belle arti; falsa quella vernice di erudizione artistica; corrotta la loro educazione estetica; di nessun conto la conoscenza scientifica ch'essi hanno dell'architettura. Chi ha ingegno o mente elevata non può non desiderare di uscire presto dalle Accademie per incominciare daccapo. È proprio il caso di ripetere il giudizio che Gaspare Gozzi dava sui Gesuiti quando questi reggevano la scuola della Serenissima. In una sua relazione l'arguto scrittore veneziano chiamava i Gesuiti "maestri sommi nell'insegnare inutilità con pompose apparenze".

Noi, più moderni dei Gesuiti, per pompose apparenze

abbiamo edifici grandiosi semivuoti e stemmi vistosi appiccati sulle facciate; ma l'insegnamento è assente. A questo cumulo d'incongruenze bisogna aggiungere quest'altra: che coloro che hanno il monopolio dell'architettura, in Italia, sono i laureati delle Scuole d'Applicazione e quelli usciti con diploma d'ingegnere civile rilasciato dall'Università: individui cioè che entrano nelle aule delle scuole superiori col modesto bagaglio dei primi elementi del disegno se hanno frequentato gli Istituti Tecnici; digiuni affatto, se hanno percorso i Licei. E sono così digiuni, questi ultimi, che devono incominciare, in età non più giovanile, a disegnare la fogliolina d'edera, la curva del convolvolo, la voluta a spirale: e così di seguito, fino alla maturazione del progetto di laurea il quale nella maggior parte dei casi, è disegnato da uno studente o da un "professore di disegno architettonico" licenziato dalle Accademie di Belle Arti.

Qui tornano opportune altre domande.

La classifica di Professore, stampata sui diplomi rilasciati dagli Istituti di Belle Arti, che significa? Se un titolo così sonoro può vellicare le orecchie di qualche buon padre di famiglia, che posto esso occupa realmente nella scala dei valori sociali o nella gerarchia dei gradi professionali? Il fatto si è che un individuo munito di un diploma così reboante rilasciatogli dopo sette anni di studio, viene ammesso negli uffici dello Stato con la semplice e spregevole classifica di "disegnatore", pari, cioè, a colui che appena appena sa lucidare uno sgorbio di poche linee geometriche.

Ma c'è di più e di peggio. Uno studente che frequenta i corsi speciali d'architettura, li frequenta, ciò è ovvio, perchè si sente trasportato verso quest'arte così nobile e sempre così viva. Orbene, se costui spinto dal bisogno volesse un giorno concorrere ad un posto d'insegnante delle scuole secondarie non potrebbe farlo perchè, con tutta probabilità, si vedrebbe preclusa la via da chi ha frequentato meno anni d'Accademia ma è munito, in compenso, del diploma di "abilitazione all'insegnamento del disegno".

Adesso una Scuola d'architettura è stata istituita a Roma. Zoppicando cammina, nè so quanto possa andar lontano. Certo si è che non si parla d'istituirne altre. Ma di professori di disegno architettonico se ne creano di continuo in tutti gli altri Istituti di Belle Arti di Firenze, Bologna, Modena, Parma, Milano, ecc.: perchè in tutti gli staterelli che prima dell'Unità nazionale avevano le loro piccole istituzioni, queste rimangono con gli stessi principii e con gli stessi fronzoli d'inutili insegnamenti d'allora. Con questo di peggio: che lo staterello autonomo, per spirito di emulazione o per altro, spendeva, in proporzione, molto più di quanto non faccia ora la Nazione unita in una salda compagine statale. Non è evidente l'anacronismo in cui sono cadute le numerose Accademie dell'antico sistema feudale? Ho parlato più a lungo delle scuole d'architettura perchè di esse non parlano le due domande poste da *Dedalo*. Ora è certo che a queste si può rispondere solo prescindendo dalle scuole d'architettura.

E prescindendone rispondo che per altre arti (maggiori o minori, questo non conta) è bene unificare l'insegnamento sotto un solo Ministero, preferibilmente quello dell'Istruzione; renderlo pratico, ricco di laboratori e officine; adattarlo agli usi, alle tradizioni, ai materiali, alle industrie locali, dare così ai giovani tutte le possibilità per trovar la loro via, per non uscire dalla scuola proprio senza nè arte nè parte, come adesso ne esce il novanta per cento; ad ogni pittore o scultore mancato sostituire insomma un buon decoratore, un buon ceramista, un buon intagliatore, e via dicendo: tutte "arti" nelle quali solo cinquant'anni fa gl'italiani erano famosi, stimati, ricercati in tutto il mondo civile.

Si aggiunga che, con buone scuole di vario grado, ma di questo tipo, in cinque o in dieci anni noi potremmo riprendere in tutto il mondo il posto che abbiamo perduto.

Ma quanti siamo ad aver questa fede? Anzi, ad occuparci di questi problemi dell'insegnamento artistico?

GUIDO BALSAMO STELLA.

Ritengo necessaria la riforma dell'insegnamento dell'arte sulla base di un solo tipo di Scuola in tre gradi, tenendo conto delle tradizioni locali, quando queste sieno veramente vitali.

Data la estrema penuria di materie prime e l'impossibilità quindi nel nostro paese d'avere una vasta esportazione di prodotti delle grandi industrie, è necessario intensificare la produzione di oggetti manufatti il cui valore sia determinato in massima parte dal raffinamento della materia. L'italiano possiede, credo, con maggior intensità d'altri popoli, la sensibilità necessaria a ridiventare un artefice eccellente, quando il lavoro che gli si domandi non sia troppo monotono e dia qualche libertà alla sua fantasia. Le maestranze italiane di alcune industrie artistiche (penso in modo speciale ai vetrai muranesi), sebbene troppo spesso i prodotti richiesti non rispondano ad un nobile senso d'arte, conservano ancor oggi, con la perfetta conoscenza tecnica, un'accorta sensibilità per le belle forme. Così è per altre industrie, come quelle del legno e della ceramica.

La cura dei preposti all'ordinamento delle nuove Scuole ed Istituti d'arte dovrebbe però essere rivolta non solo a formare nuclei di buone maestranze; ma sopra tutto buoni artisti i quali dovrebbero eseguire progetti per opere d'arte decorativa dedicandosi ad uno speciale ramo di produzione. Un errore inveterato nelle nostre classi colte e purtroppo fra i nostri artisti, è credere che un eccellente pittore, scultore ed architetto possa, senza un profondo e lungo studio delle materie, comporre un servizio da tavola in maiolica od una tavola da pranzo od una coppa d'argento indifferentemente. Nell'arte decorativa ed applicata, le caratteristiche singolari della materia debbono sempre

essere rispettate, e l'artista deve temere d'alterarne l'espressione originale.

Lo studio pratico delle varie espressioni d'arte decorativa è, a parer mio, il cammino che deve essere fatto per arrivare alle espressioni dell'arte così detta pura. Ben lo sapevano gli antichi che misero a base d'ogni studio d'arte la bottega dell'orafo. Le arti minori, apprese come mestiere, applicando le ricette del maestro, non tarpavano le ali ai giovani destinati agli alti voli. Oggidì in Italia, forse più ancora che in altri paesi dove il movimento in favore dello studio delle arti applicate come base d'ogni insegnamento artistico è in via d'attuazione, lo studio della grande arte getta nella vita pratica, su una percentuale minima di eletti, uno stuolo di artisti di mediocre valore, spostati perchè non sorretti da quella perizia tecnica che avrebbe potuto farne degli eccellenti esecutori di oggetti d'arte industriale ideati dagli artisti di vero valore.

Affinchè ogni giovane studente d'arte possa conquistare un posto dignitoso nella vita e diventi un fattore attivo nel movimento etico ed economico nazionale, nella misura della sua volontà e del suo ingegno, è necessario che l'insegnamento dell'arte sia impartito in scuole di tre gradi dove l'applicazione pratica abbia il massimo sviluppo nei laboratori e nelle officine.

Dalle scuole di primo grado debbono uscire dei buoni artefici che conoscano profondamente il materiale e sappiano eseguire oggetti su modelli ideati e disegnati da artisti o da maestri d'arte. L'insegnamento dovrebbe essere impartito prima in comune, dando modo agli allievi di saggiare le varie manifestazioni d'arte per scegliere poi quel ramo che più risponda al loro temperamento, e questo su consiglio degli insegnanti, tenendo il debito conto dei risultati dati dall'allievo e dal suo desiderio.

Le Scuole di secondo grado, nei centri più importanti, comprenderebbero oltre i corsi di primo grado anche corsi pedagogici per licenziare, a corsi compiuti, dei maestri d'arte i quali o passerebbero all'insegnamento nelle scuole di primo grado o diventerebbero buoni direttori di officine, laboratori, ecc., o potrebbero insegnare disegno nelle scuole medie.

Le Scuole di terzo grado od Istituti d'arte, nei grandi centri d'arte, aggiungerebbero ai corsi suaccennati quello di perfezionamento ed esclusiva specializzazione, con laboratori perfettamente attrezzati, musei di modelli, piante e animali non impagliati o preparati ma vivi. Lì tutte le singolari caratteristiche delle materie sarebbero studiate ed applicate, tenendo conto delle tradizioni locali e delle conquiste moderne. Da questi Istituti dovrebbero uscire gli artisti e gli insegnanti per le scuole di secondo grado. La posizione morale ed economica dei professori negli Istituti di terzo grado dovrebbe essere regolata per modo che quella carica fosse veramente un ambíto onore. E gli artisti scelti si dovrebbero nominare, con criterii d'arte e di modernità, per decreto piuttosto che per concorso, tenendo massimo conto dell'opera da loro già compiuta nelle arti decorative.

Assolti i corsi della Scuola di terzo grado, i migliori allievi dovrebbero essere inviati all'estero per almeno sei mesi, non tanto per assimilare quanto di meglio si produca al di là delle Alpi, quanto per avere la possibilità, al ritorno in Patria, di meglio considerare, con occhi liberi, le vere condizioni della nostra produzione, e soprattuto per capire le bellezze delle opere dei nostri antichi.

Il giovane artista, superati i tre gradi della scuola, ed ormai in possesso dei segreti della tecnica, potrebbe completare la sua cultura in quell'Università dell'Arte che dovrebbe fondarsi, unica in Italia, a Roma. Colà avrebbe a sua disposizione il laboratorio o studio e l'aiuto d'un maestro di chiarissima fama ch'egli stesso si designerebbe tra quelli componenti l'alto Consiglio. Il giovane, passando dalle prime classi agli ultimi gradi, dovrebbe essere lasciato sempre più libero, così che, prima di abbandonare definitivamente gli studi regolari, la sua coscienza di artista, sorretta da una profonda perizia tecnica, gli desse la tranquilla sicurezza di conquistare degnamente il suo posto nella vita.

UBALDO OPPI.

La fusione delle Scuole d'Arti e Mestieri e delle Accademie di B. A. non mi sembra utile. Le prime sono un bisogno immediato, locale o regionale; le seconde dovrebbero invece rispondere ad una più profonda necessità spirituale della nazione.

La soluzione del problema che assilla studiosi e cultori d'Arte pura e d'Arte applicata non è facile, sia per le difficoltà economiche, sia per le deficienti qualità di gran parte del corpo insegnante. E pure bisognerà piegarsi alla necessità e dare quanto si può alle Scuole e alle Accademie, se si vorrà veramente imporre sui mercati mondiali le nostre industrie artistiche e la nostra arte plastica. Di questo scopo ultimo, di questo primato che noi giovani vogliamo ridare all'Italia, si parlerà poi.

Le scuole d'Arti e Mestieri dovrebbero avere come solo obiettivo di licenziare operai e artieri capaci di lavorare perfettamente la materia che prediligono e di capire il perchè del loro lavoro. Da queste scuole bisognerebbe bandire inesorabilmente i troppi modelli d'arte decorativa d'importazione straniera che tanto male hanno fatto specialmente nelle teste degli insegnanti, obbligando invece gli allievi ad un quotidiano contatto con le riproduzioni o cogli esempi di arte paesana, e con le riproduzioni di opere belle scelte con cura, a dimostrazione sicura di stili e di epoche.

Queste scuole, con un cómpito limitato ma con rendimento sicuro, potrebbero essere la preparazione per i migliori al frequentare istituti tecnici regionali dove l'insegnamento pratico ricevuto verrebbe applicato ai differenti rami dell'industria, e vivificato da una più profonda conoscenza culturale e storica. Scuole e Istituti potrebbero anche vendere la loro produzione.

In Milano vorrei un Istituto superiore ove coloro che dovranno trovarsi alla testa di industrie artistiche, potessero completare la loro cultura e la loro esperienza.

Negli istituti di secondo grado e in quello superiore dovrebbero trovarsi biblioteche d'arte capaci di soddisfare ogni curiosità e ogni amore.

Non so quale sia il numero delle Accademie di B. A.; ma se esse fossero ridotte a due o al massimo a tre, potendo ivi concentrare i migliori uomini, in brevissimo tempo assurgerebbero ad una grande autorità morale, fatto essenziale per un'Accademia. L'insegnamento organizzato modernamente su basi antiche anzi eterne, riguarderebbe: la prospettiva, l'anatomia umana e quella degli animali domestici, le differenti maniere di dipingere, e le proprietà delle singole materie adoperate. L'insegnamento dovrebbe essere continuo e ripetuto e continuamente applicato. Il pittore dovrebbe conoscere bene l'incisione su rame e su legno. Così per lo scultore. L'architetto, oltre alla sua materia, dovrebbe studiare l'incisione, i colori, le pietre e i differenti materiali da costruzione. Le Accademie dovrebbero avere abbondanza di bei modelli e di materiali di studio, per l'Anatomia specialmente.

L'insegnamento pratico e tecnico dovrebbe essere accompagnato da un corso di storia dell'Arte e da uno di letteratura i quali non fossero un'enumerazione noiosa di nomi, di opere, di epoche, e da conferenze sulle differenti correnti e sviluppi del pensiero umano. Biblioteche annesse, ricche di opere poetiche, letterarie, filosofiche, artistiche, farebbero un gran bene.

L'ammissione alle Accademie dovrebbe essere subordinata senza, limiti di età, ad una prova severissima che togliesse di mezzo gli inetti. L'Accademia, pur non comprimendo la personalità degli individui liberi di seguire il loro temperamento, dovrebbe essere retta con un senso rigidissimo di disciplina interna: chi lavora, resti e continui a lavorare; chi ozia e ingombra, se ne vada.

L. A. SCOPINICH.

Spero che all'inchiesta promossa da "Dedalo" seguiranno l'azione ed i fatti.

Mi pare di vedere fino da ora che tutti siamo d'accordo in questo: che l'insegnamento dell'arte nelle scuole italiane non potrebbe essere peggiore di quello che è. La mia libera opinione è che lo stato attuale sia miserando; credo che tutti gli istituti, accademie, ecc. del Regno potrebbero essere chiusi senza recare alcun danno al paese.

Credo che l'insegnamento debba essere unicamente pratico e tecnico.

Non so quale ministero dovrebbe amministrare queste nuove Scuole d'Arte, ma la cosa non mi sembra della massima importanza. È invece necessario che esso sia dotato di mezzi ragionevoli per un razionale funzionamento e sia diretto e consigliato da gente dell'arte.

Qualora i mezzi fossero limitati preferirei una sola scuola d'arte per tutta l'Italia, purchè bene ordinata e con buoni insegnanti, a tutti gli attuali Istituti e Accademie così poveri e malaticci.

Nei piccoli centri la tradizione locale si mantiene senza bisogno di scuole, se i laboratori *degni* sono incoraggiati, dando loro ordinazioni. In questo modo l'interesse stesso dei fabbricanti e degli operai difende il gusto e la tradizione tecnica, in poche parole: l'arte.

Se noi arrivassimo a creare tanti laboratori per i nostri prodotti caratteristici, uniformandoci o ispirandoci a quanto ha fatto, p. es., la Francia per Sèvres, Augusto il Forte per Meissen, la Repubblica di San Marco per Murano, avremmo assicurato per molto tempo la vita all'arte, alla tradizione, al gusto nostro.

Il buon prodotto si difende da sè. Ma allora per quali ragioni i recenti tentativi di "Scuole produttrici" non depongono in favore di tale tesi? Credo che la ragione stia esclusivamente nel fatto che esse sono costituite su basi politiche, filantropiche o demagogiche, mai su ragioni d'arte e sulla base di interessi economici. Qui non è il caso di fare nomi: ma alle più recenti prove abbiamo visto che l'iniziativa di qualche industriale ha dato molto di più di tutte le scuole (intendo, artisticamente). Da questa osservazione sorge l'altro problema, che non può essere disgiunto da quello della riforma delle scuole: il problema degli insegnanti. E mi pare che sia altrettanto grave e difficile, perchè tutte le vere forze del paese disprezzano l'insegnamento. Oggi gl'insegnanti sono male trattati, peggio pagati. Ma se domani si potesse offrire loro una posizione sociale onorevole e una degna retribuzione, sarebbero attirati verso l'insegnamento anche quegli uomini di valore, i quali oggi non pensano neanche di dedicarsi all'insegnamento perchè esso non offre nè onore nè danaro.

Eccoci al problema più grave. Come si fa a scegliere fino dalla giovinezza l'allievo destinato a fare il pittore, lo scultore, l'architetto? Nelle scuole tecniche d'arte o scuole-laboratorio gli allievi affinano l'ingegno, e oltre a fornirsi di cognizioni tecniche precise sviluppano il loro genio fino a quel momento in cui non possono fare a meno di dedicarsi allo studio di discipline nelle quali la sensibilità ed i mezzi devono essere maggiori.

Seguendo il lavoro giornaliero di questi giovani non mi pare debba essere difficile segnalarne due o tre all'anno, da destinare agli studi superiori. Per questi studii basterebbe affidare il prescelto nelle mani di un maestro, il quale se vuole insegnare qualche cosa deve trattare l'allievo come un figlio. L'arte è una cosa divina; non si può insegnare che coll'amore e colla passione. Questi allievi, s'intende, vanno forniti anche di una educazione e di una coltura generale superiore.

LUIGI DAMI, Segretario di Redazione.

Stab. Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

QUADRI - MOBILI - STATVE ED OGGETTI D'ARTE

VIA FLAMINIA, 126

TELEFONO 21822

FERNET-BRANCA

SPECIALITÀ DELLA SOCIETÀ ANONIMA
FRATELLI BRANCA - MILANO

IL RE DEGLI AMARI
APERITIVO - DIGESTIVO

INDISPENSABILE A
TUTTE LE FAMIGLIE

GUARDARSI DALLE CONTRAFFAZIONI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TUMMINELLI - MILANO-ROMA

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI:

Il Teatro Greco di Siracusa

di G. E. RIZZO

SPLENDIDA MONOGRAFIA, ILLUSTRANTE SOTTO OGNI ASPETTO E COMPLETAMENTE IL TEATRO GRECO DI SIRACUSA. - 160 PAGINE FORMATO 25 × 35, CON 74 RIPRODUZIONI IN FOTOTIPIA E 6 GRANDI TAVOLE FUORI TESTO. - ELEGANTEMENTE RILEGATO IN TELA

Prezzo Lire CENTOCINQUANTA

Studi e progetti della Scuola d'Architettura a Perugia

Arch. UGO TARCHI

132 tavole formato 29 × 39, eliotipia finissima, e 58 pagine di testo illustrato aventi lo scopo di illustrare i migliori progetti che gli allievi della Scuola d'Architettura di Perugia hanno eseguito. — Tutto racchiuso in una elegante copertina a due colori.

Prezzo Lire DUECENTO

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE SOCIALE L. 10.000.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

TUTTI I PRODOTTI SONO PREPARATI CON FORMULE DEL DOTTOR AJMAR

CARTE PATINATE
PER L'INDUSTRIA GRAFICA

ILLUSTRAZIONE LUCIDA SPECIALMENTE ADATTA PER TRICROMIA

ILLUSTRAZIONE OPACA PER LAVORI ARTISTICI IN TIPOGRAFIA

CARTA PER CROMOLITOGRAFIA
PER TUTTI I PROCESSI DI STAMPA LITOGRAFICA A PIÙ COLORI

CARTONCINO PER CROMOLITOGRAFIA E TIPOGRAFIA

CARTONCINO PER CARTOLINE ILLUSTRATE

PRODOTTI SENSIBILI
PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA

CARTE E LASTRE PER RADIOGRAFIA

FILMS PER LA CINEMATOGRAFIA E LA FOTOGRAFIA

art et décoration

LA GRANDE RIVISTA FRANCESE D'ARTE MODERNA

TIENE AL CORRENTE DI TUTTE
LE MANIFESTAZIONI D'ARTE:

1.° Con moltissime riproduzioni a nero e a colori;
2.° con un testo preciso e documentato .. ..

TUTTE LE ARTI E SOPRATUTTO
LA DECORAZIONE INTERNA
DELLA CASA

Un fascicolo: Francia Fr. 6.— Estero Fr. 7.—
L'abbonamento (12 fasc.) „ „ 60.— „ „ 70.—

Domandare un numero di saggio

PARIGI

2, RUE DE L'ECHELLE, 2

E PRESSO TUTTI I LIBRAI

ART IN AMERICA

RIVISTA BIMESTRALE ILLUSTRATA

Abbonamento annuo . . . . . Doll. 6
Un fascicolo separato . . . . . „ 1
Spedizione all'estero 60 cent. di dollaro in più

La più bella rivista d'arte che si pubblichi in America. Gode di una fama internazionale e conta tra i suoi collaboratori i più autorevoli scrittori d'arte del mondo.

Contiene articoli basati su ricerche originali e informazioni importantissime.

Pubblica spesso nuove scoperte riguardanti l'origine e la storia di importanti oggetti e mette in valore opere d'arte dimenticate.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN

EDITORE

8, WEST 47th STREET - NEW YORK CITY

U. S. A.

THE BURLINGTON MAGAZINE

I seguenti articoli sono stati pubblicati dal BURLINGTON MAGAZINE. Il prezzo dei singoli fascicoli è di 5 s. (franco di porto 5 s. 6 d.) eccetto i N. 149, 173 e 189 il cui prezzo è di 2 s. 6 d. cadauno (franco di porto 3 s.); 191 et 192 10 s. (franco di porto 10 s. 6 d.)

PITTORI E PITTURE

La linea come mezzo di espressione nell'arte moderna .	ROGER FRY	N.	189-191
Le sculture di Maillol	„	„	85
Paul Cézanne	„	„	173
M. Larionow e il balletto russo	„	„	192
Vincenzo Van Gogh	R. MEYER-RIEFSTAHL	„	92
I post-impressionisti	A. CLUTTON-BROCK	„	94
Post-impressionismo e estetica.	CLIVE BELL	„	118
Cézanne	MAURICE DÉNIS	„	82-83

ARTE CINESE

Un Budda primitivo di bronzo	HAMILTON BELL	N.	135
L'altare Tuan-Fang	„ „	„	149
La scultura cinese su pietra a Boston	F. W. COBURN	„	103
Porcellane della famiglia verde	SIR W. H. BENNETT	„	18

Si prega, inviando l'ordine, di segnare il numero dell'esemplare.

Dopo la sua fondazione, che data dal 1903, il BURLINGTON MAGAZINE ha costantemente progredito nella stima del pubblico. Esso conta nel numero dei suoi collaboratori gli scrittori più competenti non solo dell'Inghilterra, ma anche della Francia, dell'Italia, di Spagna, dell'Olanda, del Belgio, dell'America ed è riconosciuto unanimamente come una delle principali riviste del mondo.

PREZZO dell'abbonamento annuo (indice semestrale compreso) Ls. 1.15 s. franco di porto - Un numero 3 s. franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE – 17 OLD BURLINGTON STREET, LONDON W. I.

PUBBLICAZIONE MENSILE ILLUSTRATA PER GLI AMATORI

Rappresentante: B. SEEBER - Via Tornabuoni, 20, FIRENZE

VT VEHE
·MENTER
ARDEAT